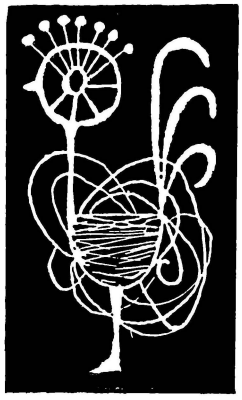
REVUE ROUMAINE

4-5
'78

CULTURE CIVILISATION AVENIR

ÉQUILIBRE ET DÉSÉQUILIBRE ● LA RÉVOLUTION TECHNICO-SCIENTIFIQUE ET LA CONDITION HUMAINE ● RÉFLEXIONS SUR LE RAPPORT ART/SCIENCE ● L'AVENIR DU THÉÂTRE ● NATURE, ARTEFACT, ENVIRONNEMENT ● LA VRAIE MAÎTRISE

XXXIIe ANNÉE



Publication
de littérature et d'art.
Paraît en français, russe,
anglais et allemand

Rédaction et administration:
1, PIAȚA SCÎNTEII
BUCAREST
Téléphone: 17.38.36

En couverture
ION NICODIM: Éloge de l'homme — *tapisserie (détail)*

SOMMAIRE

Poèmes

par ALEXANDRU PHILIPPIDE, GRAND PRIX DE L'UNION DES ÉCRIVAINS:
L'INCOMMUNICABLE (p. 6) ● AVENTURE DANS LE DÉSERT (p. 7) ● SÉRÉNITÉ (p. 8)
PIERRES (p. 8)
Présentation de VASILE NICOLESCU (p. 3)

Roman

NICOLAE ȚIC 10 EN FAMILLE

CULTURE — CIVILISATION — AVENIR

VALTER ROMAN 49 ÉQUILIBRE ET DÉSÉQUILIBRE
DUMITRU GHIȘE 53 LA RÉVOLUTION TECHNICO-SCIENTIFIQUE ET LA CONDITION HUMAINE
VICTOR ERNEST MAȘEK 63 RÉFLEXIONS SUR LE RAPPORT ART/SCIENCE
ION PASCADI 68 L'AVENIR DU THÉÂTRE
CONSTANTIN PRUT 72 NATURE — ARTEFACT — ENVIRONNEMENT

CONTACTS

VLADIMIR UDRESCU 79 LE PLAISIR DE SE CONNAÎTRE

RADU NICHITA RAPPAPORT 84 SUR LES SCÈNES DE L'AMÉRIQUE DU NORD ET D'AUSTRALIE

TATIANA NICOLESCU 89 LA LITTÉRATURE ROUMAINE CONTEMPORAINE AMPLEMENT PRÉSENTÉE EN U.R.S.S.

LA VIE CULTURELLE

Les Arts

NICOLAE MORARU 93 LA VRAIE MAÎTRISE

OLGA BUŞNEAG 106 LA TAPISSERIE ROUMAINE CONTEMPORAINE

Théâtre-Cinéma

MIHAÏ DIMIU 113 LE THÉÂTRE FOLKLORIQUE DU NORD DE LA TRANSYLVANIE

VALENTIN SILVESTRU 119 MANIFESTATIONS DE LA CULTURE THÉÂTRALE DANS LES VILLES ROUMAINES

EUGEN ATANASIU 122 *LA GUERRE DE L'INDÉPENDANCE*

Musique

LUMINIŢA VARTOLOMEI 125 LES PERSPECTIVES D'UNE TRADITION

Livres

THOMAS NĂGLER 129 ION HURDUBEŢIU: *LES ALLEMANDS PARLENT DE L'ORIGINE DES ROUMAINS*

GRIGORE TRAÏAN POP 132 ANTON DUMITRIU: *HISTOIRE DE LA LOGIQUE*

DAN-ION NASTA 134 N. TERTULIAN: *EXPÉRIENCE, ART, PENSÉE*

LIVIU LEONTE 137 *LE POIDS DES MOTS*

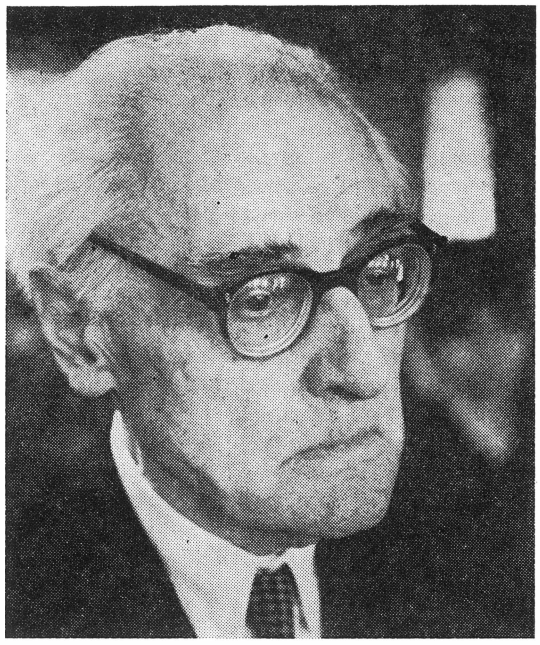
MIRCEA ZACIU 140 ROMULUS RUSAN: *L'AMÉRIQUE DU LÉVRIER GRIS*

NORA IUGA 143 GEORG SCHERG: *LA CHAMBRE AUX MIROIRS*

FLORIN MIHĂÏLESCU 145 Z. ORNEA: *LE COURANT CULTUREL DE « CONTEMPORANUL »*

VAL ULMEANU 147 AUREL CURTUÏ: *« HAMLET » EN ROUMANIE*

CONSTANTIN CRIŞAN 149 LA LYRIQUE D'ARGHEZI DANS UNE NOUVELLE VERSION FRANÇAISE



POÈMES

AL. PHILIPPIDE

GRAND PRIX DE L'UNION DES ÉCRIVAINS

Evénement de marque de la vie artistique et culturelle roumaine, le Grand Prix de l'Union des Ecrivains de la République Socialiste de Roumanie, accordé au poète Al. Philippide, a remis en discussion, depuis une nouvelle perspective, son œuvre envoûtante, construite selon les lois d'une géométrie subtile.

Al. Philippide, l'un des sommets les plus représentatifs de la poésie roumaine de l'entre-deux-guerres, inscrit, aux côtés de Tudor Arghezi, George Bacovia, Lucian Blaga, Ion Barbu, Ion Pillat, Ion Vinea, sans les frondes formelles ni les airs séditieux affichés par tant de ses contemporains, une œuvre poétique de grandes complexité et profondeur. Né à Jassy en 1900, fils de l'illustre philologue du même nom, Al. Philippide a le privilège d'une instruction spirituelle commencé très tôt. Il assimile les grands classiques étrangers et nationaux avec une rigueur qui expliquera plus tard, dans la démarche critique de son œuvre d'essayiste *(Etudes et portraits littéraires*, 1963 ; *Etudes de littérature universelle*, 1966; *l'Ecrivain et son art*, 1961 ; *Considérations confortables*, I, 1970, et II, 1972 ; *Points cardinaux européens*, 1973), la solidité de l'argumentation, l'audace des points de vue, la vibration humaniste de sa conscience esthétique.

Tout naturellement enclin vers la gravité, le poète s'identifie dès l'adolescence aux *Bucoliques* de Virgile et à *Mœsta et errabunda* de Baudelaire, qu'il traduit. Il allie l'étude méthodique aux voyages. Entre 1924 et 1928, inscrit à la Faculté de sciences juridiques et économiques de Paris, il connaît l'atmosphère littéraire de Montmartre et du Quartier Latin et la température morale du développement des différentes tendances poétiques et esthétiques contemporaines. Il rentre dans son pays avec une nostalgie et un enthousiasme dont témoignera — sous son aspect humaniste et démocratique — sa vaste activité poétique et de publiciste. Prosateur de talent *(la Fleur des abîmes*, 1942), traducteur dans les registres les plus variés, Philippide s'impose comme une étoile de premier ordre dès ses vers de début. Le recueil *Or stérile*, publié alors qu'il avait 22 ans, de même que les *Poèmes de la lumière* de Blaga, rompt avec la tradition mimétique et superficielle des représentants du « Semănătorul », projetant la poésie lyrique roumaine, selon l'esprit de la vigoureuse tradition d'Eminescu, dans l'espace des grandes interrogations du temps. Les volumes *Rochers foudroyés* (1930) et *Rêves dans le grondement du temps* (1939) attireront, par leur souffle romantique, par l'ampleur de la méditation philosophique (dont les métamorphoses et les accents les plus imprévus se prolongeront jusque dans le volume *Monologue à Babylone*, 1967), l'attention des esprits critiques les plus avisés. On ne peut imaginer d'éloge plus grand apporté au poète que celui qui fut formulé par un autre grand poète, Ion Barbu, lequel affirmait : « nous redevînmes les contemporains d'Eminescu » ou celui inscrit dans le titre même de l'article que signait l'historien Nicolae Iorga, dont la plume se montrait toujours excessivement avare à accepter les talents d'expression nouvelle : « Un poète de grande inspiration ». Al. Philippide découvre un continent de rêve nourri par l'espace de son terroir, par l'univers moral d'une existence supérieurement sensible. Le vitalisme lucide de sa rétine se garde d'enregistrer les éléments mineurs, insignifiants, de la vie. Sa démarche lyrique s'attache à saisir les grands tourments de l'esprit, se consacre aux grandes investigations sous le signe d'une réflexion troublée par l'émotion, l'étonnement et la contemplation. Le regard plongé dans l'absolu, Al. Philippide scrute en fait le ciel intérieur de l'homme, la puissance régénératrice et transfiguratrice de l'esprit.

Romantique par structure, Al. Philippide cultive dans ses vers d'une perfection de métronome une immense soif d'absolu, traduite dans les visions romantiques de l'envol, de la quête fébrile, de la révolte et des affrontements prométhéens avec les ténèbres *(le Chant des autres)*.

Au delà de « l'impulsion suspendue », clairement platonicienne, que Gaston Bachelard décelait chez Shelley, le poète roumain esquisse le geste éruptif et définitoire pour son volcanisme abstrait, dans son poème de structure dramatique *le Bannissement de Prométhée*.

Il y a dans la poésie de Al. Philippide une grandeur simple, souvent terrible, devant laquelle l'esprit, même tendu au plus haut point, même convaincu de son aptitude à en traverser l'univers imaginaire, se sent toujours en proie à l'hésitation : quel est le chemin le plus exact de la sensibilité du poète ou la courbe la plus visible de la trajectoire de son rêve? D'où vient le mystère de l'ineffable d'une poésie aussi rigoureusement exacte, exempte des glissements et des vaporisations de sens dont d'autres poètes ont fait leur mode d'existence? Se refusant à l'*alphabet stellaire* des orphiques aussi bien qu'à l'impact de ce qui a nom *alchimie du verbe*, ce grand,

ce singulier disciple de Novalis et d'Eminescu, traducteur de Hölderlin, de Baudelaire, de Mörike, de Mallarmé et de Rilke, cultive un orphisme de type visionnaire et allégorique. Le poète déclame, le visage tourné vers la lumière, même si, parfois, il se révèle « pèlerin des confins nocturnes de la vie ». A cela près que les paysages que déroulent ses vers sont profondément intérieurs. Al. Philippide ressent, comme Novalis, la fascination du monde intérieur, la beauté étrange, les abîmes, la certitude et l'incertitude de l'intériorité du rêve, il en est accablé. Le monde intérieur, dit notre poète traduisant le barde allemand, « est si profondément ressenti, si familier. On voudrait y vivre. C'est comme une patrie. Quelle tristesse qu'il soit si pareil au rêve, si incertain. Faut-il donc que tout ce qui existe de meilleur, de plus vrai, soit illusoire, et que tout ce qui est illusoire semble si vrai? Ce qui se trouve hors de moi est en moi, est à moi; et viceversa ». C'est là ce qui, dans la poésie de Al. Philippide, devient le halo de cette intériorité, saisissable dans la clarté de la confession lyrique, dans la profondeur de la pensée poétique, dans l'ouverture énorme vers une spatialité capable d'abriter une nouvelle genèse, épurée de l'anecdotique.

Al. Philippide est un alchimiste des visions intérieures, qui ne cesse d'incorporer le réel et de s'en nourrir, mais dans l'état de tension et d'inquiétude du poète qui a fait de la méditation son mode d'existence. Qu'il sente avec l'idée ou qu'il pense avec le sentiment, le résultat poétique en est toujours troublant.

Elégamment austères, imperceptiblement déchirés par une noble mélancolie, ouverts vers la compréhension simultanée de l'infini intérieur et de la vie, de l'existence, les poèmes de Al. Philippide chantent, énigmatiques et troublants, comme les rochers de sa vision.

VASILE NICOLESCU

AL. PHILIPPIDE

L'INCOMMUNICABLE

Ils ne m'ont laissé là qu'un lambeau de mon crâne,
Un débris juste bon à servir de support;
Flasque, tout racorni sur un plateau profane
Me voici aux confins du vivant et du mort.

Vois, ils m'ont relié par de fines veinules
A un cœur en latex, des bronches de laiton.
Un sang qui n'est pas mien étrangement circule,
Glisse une vie en moi, sans but et sans raison.

Je vois sans nul regard et j'entends sans oreille
Tel qu'en le bras qui manque on sent un pouls vibrer.
Je n'existe en mon moi qu'en souvenir qui veille,
Et tout mon être n'est que mémoire et penser.

Des milliards sont là, de cellules vivantes
Pour rien, qui vainement suscitent des désirs,
Des vœux, des volontés, des ordres qui vous hantent
Et qu'aucun membre n'est capable de remplir.

Je suis bardé, couvert de fils de fer, d'aiguilles.
D'électriques élans m'assaillent, sans répit . . .
Artifices subtils, stériles qui fourmillent:
Rien ne pourrait saisir de ce qui en moi gît.

Vous amasserez, certe, immense cénotaphe,
Des feuilles par monceaux, couvertes de traits noirs,
Pointant en haut, en bas, mais sans jamais pouvoir
Capter en mon tréfonds, malgré votre savoir,
Un seul penser avec votre encéphalographe.

Qui donc pourrait savoir ce que disent ces traits?
De moi seul vous pourriez, oui, l'apprendre sans peine.
Comment, quand ma pensée est muette à jamais
Et que de vous à moi aucun chemin ne mène?

C'est un grimoire auquel personne n'entend rien.
Suggérant simplement qu'existe ce corps mien,

Baroque créature, étrange, sibylline,
En ce seuil séparant la vie et la machine.

C'est là tout? C'est bien peu. Il y a loin encor
Avant que de saisir un indice en mon for.

Il vous faudrait trouver, inventer autre chose
Pour que, sans nul médiateur, en vérité
Penser contre penser s'accole, superpose,
Et que je puisse errer par une humanité
Qui toute ne serait qu'un cerveau grandiose.

Mais d'ici là, mystérieux, perdu,
Je reste un exilé dans l'absolu.

AVENTURE DANS LE DÉSERT

Un champs desséché par un vent de feu;
L'horizon, autour, un diamant bleu;
L'air que le soleil harponne et ravage;
Et au milieu de cette immense cage
D'azur, un portail comme un phare et tel
Un grand arc de triomphe sous lequel
Jadis un cyclope a passé, peut-être,
Mais où le Temps seul, à présent, pénètre.

Mince infiniment, souple, sinueux,
Se ruant tête basse, impétueux,
S'élançant d'une détente soudaine,
Par bonds, en kangourou agile et vigoureux,
Un point d'interrogation court par la plaine.

Il s'arrête au portail, flaire, dans l'embarras:
Que faire, aller plus loin, revenir sur ses pas?
Mais il s'arrache au sol, fonce à l'attaque,
Vif comme un cheval sous le fouet qui claque,
Dévale par la porte aux Cyclopes d'antan,
Bouscule le temps, balourd, indolent,
Culbute en monopode, et cabriole, et charge,
Sous les feux du soleil ressort d'acier brillant,
Puis s'évanouit par la plaine, au large,
Emportant avec lui le Temps !

SÉRÉNITÉ

Comme une toile d'araignée
Le silence s'étend par les recoins;
Quelques rayons encore clignent mutins
Par les recoins,
Et le rêve, à pas feutrés,
Se glisse en ma chambre, furtivement,
Tel un enfant.

A la fenêtre, ainsi qu'un vieux
Jouant du fifrelet
Passe le vent frisquet,
Lourd de rêves en son bissac bleu.

Le vieux vent, chantant, s'en est allé au loin,
Eveillant en route les échos défunts . . .
Silence . . . Les yeux du jour ne sont fermés . . .
Rêve, en ce soir qu'iras-tu me conter ?
J'attends . . .
Sur mes yeux les doigts du soir avancent . . .
Parle-moi, mais tout bas . . . tout bas et longtemps . . .

Et que ta voix soit pareille au silence . . .

Traduit par AUREL-GEORGE BOEȘTEANU

PIERRES

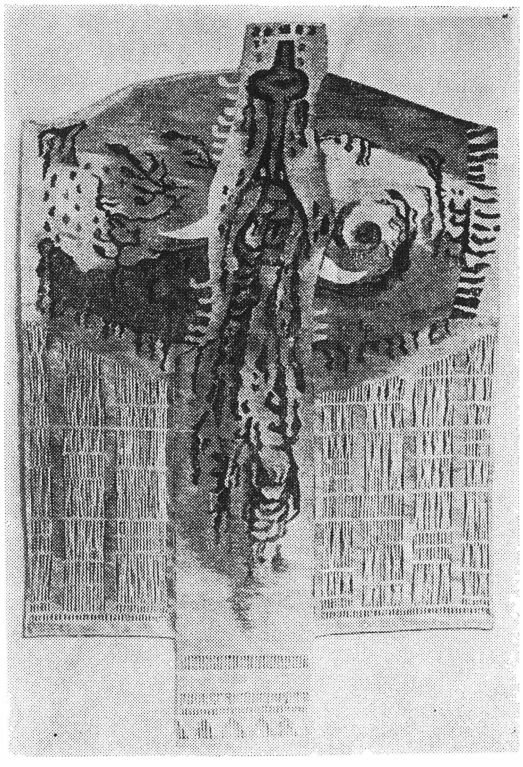
Dans la montagne, un jour, j'ai entendu
Des rocs chanter. Peut-être le soleil
En jouait-il, puisqu'il pouvait tirer
Jadis, dit-on, de fins accords de lyre
A ce colosse en pierre, égyptien.
Ces rocs avaient été, peut-être, des statues;
Certain sculpteur venu rencontrer Alexandre
N'a-t-il pas proposé de tailler son image
A même la montagne,

Un torrent sur l'épaule, une ville à la main?
En regardant longtemps, il m'a semblé
Que ces rochers étaient des sarcophages
Où des géants étaient ensevelis . . .
Le temps, cet artisan insatisfait, à tant polir,
Avait fini par les rendre semblables
Aux corps captifs . . .

Pourtant, ce chant que j'entendais! ce chant,
D'où venait-il? De quels profonds silences,
Ah, de quels lourds silences séculaires
Nourri, pour sourdre ainsi hors de ces pierres?

Traduit par ANNIE BENTOÏU

LUCREZIA PACEA: Vol — *tapisserie, laine de chèvre*

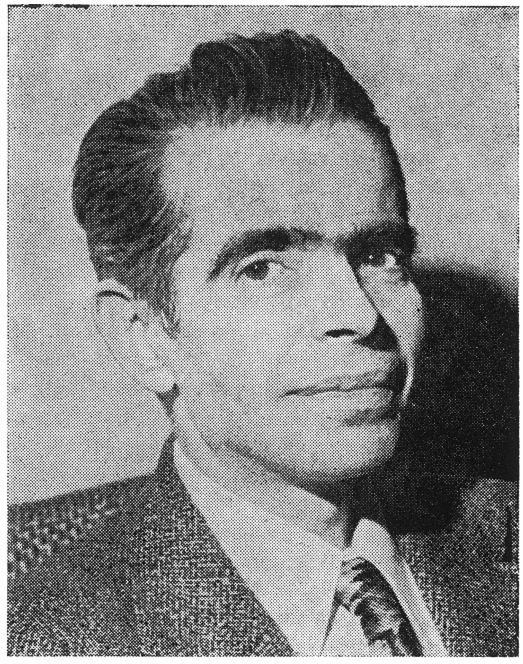


NICOLAE ŢIC

EN FAMILLE

Nanti d'une solide formation de journaliste-reporter, activité qu'il continue d'ailleurs d'exercer parallèlement à celle d'auteur ayant à son actif de nombreux succès, Nicolae Ţic (né en 1928) connaît à fond les milieux ouvriers d'aujourd'hui et la vie extrêmement dynamique des grandes usines et des chantiers de la Roumanie contemporaine. Dans des livres tels que Une valse pour Maricica *(1963),* les Navettistes *(1974),* la Passion des ours blancs *(1975), il se penche surtout sur la problématique psychologique et sur la physionomie morale du jeune ouvrier, en continuel devenir, déterminée non seulement par son contact direct avec les réalités du travail industriel, mais, et surtout, par son intégration à une collectivité dont la personnalité puissante modèle à son tour de fortes individualités. Un pareil milieu — où agissent en plein les relations désaliénantes propres au socialisme, entre hommes qui sont tout à la fois producteurs, propriétaires et bénéficiaires de leur travail — est à juste titre considéré par ceux qui y vivent comme une seconde famille, qui n'est en somme que le prolongement naturel de la première.*

C'est pourquoi les pages qui suivent, extraites du plus récent roman de Nicolae Ţic: Jean, fils de Ion *(Éditions Cartea Românească,* 1978*), portent le titre* En famille. *On y voit évoluer non sans conflits, non sans certaines désorientations, mais dans une atmosphère que tonifie l'air pur de la solidarité, le jeune « chef de clan » Fănică Predoleanu, l'ingénieur Jean Andreïca, fils de Ion Andreïca — l'un des « vieux » pleins de fougue de l'usine — et Simona, jeune personne à la fois volontaire et charmante . . . Nicolae Ţic nous les évoque, dans un récit d'une simplicité et d'une fraîcheur séduisantes, avec l'humour sous-jacent qui lui est caractéristique et dans lequel vibre, derrière un détachement apparent, une émouvante participation lyrique.*



C'est juste lorsqu'il se croyait bien à l'abri que le pépin tomba sur la tête de Fănică. Il avait un apprenti, Ilie Suru, le vingt-cinquième de ceux auxquels il enseignait le métier de tourneur, un garçon bien obéissant, bien poli, et jamais il ne lui serait passé par la tête que c'était par lui que la chose arriverait. Il s'était mis en tête, ce Suru, de se présenter devant l'officier d'état-civil, en compagnie d'une ouvrière des textiles « Dacia », le jour même où il passerait son examen d'ouvrier qualifié, puis de célébrer ses noces le dimanche suivant. Bien sûr, ni lui, ni sa future épouse n'attachaient d'importance à cette cérémonie-là (parce que, n'est-ce pas, ça nécessite un tas de dépenses : le costume de marié, la robe de mariée, et le cadeau à offrir aux parrains et aux demoiselles d'honneur) mais ils ne voulaient pas non plus déplaire à leurs parents. Lorsqu'on lui avait proposé d'être le parrain, Fănică n'avait dit ni oui ni non, il restait trois semaines à courir avant la noce, et il espérait bien que d'ici là Ilie Suru, d'accord avec ses vieux, aurait tout simplifié. « J'ai personne d'autre à qui l'demander », se lamentait Ilie Suru les jours suivants. Une semaine plus tard Fănică se vit appeler à la porte, où l'attendait — lui avait-on dit — une petite vieille; pensant que quelque chose était arrivé chez lui, et que c'était une voisine qui venait l'en prévenir, il avait couru d'une haleine. A la porte l'attendait la mère d'Ilie Suru, une paysanne de Moldavie, tout aussi polie que son fils et tout aussi tenace : Ilie l'avait fait venir exprès, pour qu'elle insiste auprès de Fănică. « Vous savez, moi je ne m'y entends guère, je n'ai pas eu de parrains, je ne vais pas à l'église, parce que, vous savez . . . n'est-ce pas . . . mes opinions . . . » Comme si elle pouvait comprendre, la petite vieille, elle croyait dur comme fer, que puisque c'était la coutume, fallait s'y conformer et puis il y aura là des gens du village et alors, qu'est-ce qu'ils diraient, eux ? « Dites-moi, votre filleule, c'est-y que vous la connaissez ? » lui demanda-

t-elle à voix basse, bien que personne d'autre ne fût là pour l'entendre. Fănică ne la connaissait que d'après ce que lui en avait dit Ilie Suru. « Faut vous dire qu'elle est bien belle, mais là, bien belle, et elle est bien gentille avec moi, s'exclama la petite vieille et puis, elle a un métier, dans les deux mille lei qu'elle gagne, comme qui dirait plus qu'Ilie. Mais, écoutez voir, dites à personne hein? que ça vient de moi, elle est bien laide, tellement que vrai de vrai, j'sais pas c'qu'ils vont penser les gens d'chez nous, au village . . . » Et de jacasser, de soulever des questions de parrainage, de cierges, de demoiselles d'honneur, et sa filleule était tantôt laide tantôt belle, de sorte qu'au bout d'un quart d'heure Fănică ne savait plus à quel saint se vouer: « Dites voir un peu, comment il se fait qu'elle est tantôt laide à faire peur, tantôt belle comme le jour ! ». Pour la petite vieille il n'y avait là rien d'extraordinaire, elle s'étonnait qu'il n'eût pas compris: la fille était belle quand elle l'appelait « maman » et lui baisait la main, mais pour le reste, comme elle marchait en roulant les hanches, et qu'elle portait une robe toute collée à son corps, elle était bien vilaine, la pauvre. « Et puis, faut que j'vous dise, elle est aveugle par-dessus l'marché, mais hein ! pas un mot à Ilie, pasque d'puis qu'il est à Bucarest, il s'fâche pour rien du tout. » Du coup, Fănică était resté perplexe: aveugle, comment ça, aveugle? Bien sûr, Ilie Suru n'était pas un gars à faire tomber les filles à la renverse, c'est tout juste si on le voyait, dans son bleu de travail, mais tout de même, il avait fait son service dans le génie. « Aveugle, vraiment aveugle? » « Oui, que j'vous dis oui, elle vous r'garde à travers des carreaux » . . . Lui, n'avait pris aucun engagement. Il avait parlé de la chose à Vali, qui s'en fichait pas mal, fais comme tu veux, moi ça m'est égal, mais comme il n'arrivait plus à se débarrasser d'Ilie Suru, il pensa qu'il lui faudrait trouver un moyen de s'en sortir. C'est pourquoi il demanda à Bojin, le contremaître, s'il lui était jamais arrivé d'être parrain. « Ma foi oui, il y a longtemps, quand j'étais jeune, je l'ai été, à des mariages et à des baptêmes. Tu sais, quand on vieillit, personne veut plus de vous. Parce qu'un parrain ça doit avoir belle prestance; faut qu'il soit agile et dégourdi. C'est toi qu'ils ont trouvé? Bon, mon vieux, il te faut un costume et il faut à ta femme une robe pour la noce, sans compter qu'après, tu sais, les mariés restent liés à toi, chaque fois qu'ils se disputeront, c'est chez toi qu'ils viendront pour que tu les réconcilies, tu deviendras pour longtemps une espèce de confesseur, de directeur de conscience. C'est la coutume, rien que chez nous, je crois bien; ce ne sont pas les trucs de l'église qui comptent, il y en a pour une heure tout au plus, les cierges, on les garde au fond d'un coffre, la robe de mariée itou, mais le parrain se retrouve avec deux enfants, comment t'expliquer ça, deux enfants spirituels sur les bras . . . » Fănică songeait aux dépenses, il venait à peine de mettre un peu d'argent de côté, en vue de l'achat d'une voiture à tempérament et il leur fallait économiser un an encore, Vali et lui ; Tudorică s'était offert à les aider, lui aussi, Simone, elle avait la tête ailleurs . . . Ilie Suru vint lui annoncer qu'il avait fait imprimer les invitations. Maintenant, Fănică était moins préoccupé de la question d'argent, que de l'espèce d'absolution qu'il lui fallait obtenir . . . lui, ouvrier, membre de l'Union de la Jeunesse Communiste, membre de parti, qu'adviendrait-il si on se mettait à suivre son exemple? Il fallait qu'il explique au secrétaire du comité de parti, Şerban, qu'il se trouvait devant une situation objective: les parents d'Ilie Suru et ceux de la fille, paysans d'un certain âge, tenaient à certaines coutumes, et comme ils n'avaient trouvé personne d'autre que lui et que le mariage approchait, il ne pouvait plus reculer, mais il avait besoin d'une absolution en quelque sorte, autrement dit, il fallait qu'on sache partout qu'il n'avait rien d'un

pilier de sacristie ni d'un homme qui veut se faire voir, et pas non plus d'un type qui s'est décidé à renoncer à Satan, à ses pompes et à ses œuvres . . .

— Tu embrouilles tout ! lui dit Şerban. Cette affaire-là, cette renonciation à Satan, c'est pour le baptême, ça fait qu'il faut que tu attendes encore un bout de temps pour ça.

— J'ai entendu ces mots-là une seule fois, quand j'étais encore au village, mes cheveux se sont dressés sur ma tête et je n'en ai pas dormi trois nuits de suite, avoua Fănică. Vous ne trouvez pas que c'est affreux?

— Et quelle « absolution » puis-je te donner?

— Puisqu'il faut que je fasse la chose, au moins qu'elle ne soit pas interprétée de travers. Il y a des gens qui s'arrangent tout exprès pour être parrains. Ça leur permet d'avoir de la parenté, ici, à Bucarest. Nous, ma femme et moi, on a de la famille un peu partout, de sorte qu'on ne peut pas se plaindre.

— Si tu me demandais d'autres conseils, je pourrais peut-être te venir en aide. Si tu voulais savoir comment commencer ton métier de chef d'atelier, j'aurais bien des choses à te dire. Tout d'abord, je te parlerais des graphiques de travail où tout est prévu minute par minute et que tout le monde doit respecter. Tu l'as pourtant appris à l'école, ça.

— Ecoutez bien ! moi je m'appelle Ştefan Predoleanu . . .

— Sans blague, Fănică, et moi je m'appelle Şerban, et ma tête est encore solide sur mes épaules ! Je parlais de graphiques, quotidiens, hebdomadaires et même mensuels, pour les travaux de mécanique fine.

— Je veux bien, mais moi, mon travail, il est au tour-carrousel !

— Bien sûr ! N'est-ce pas moi qui te l'ai confié?

— Dame oui !

— Eh bien ! pas plus tard que demain matin tu vas le passer à Stinghie, j'y serai, moi et le directeur aussi s'il lui reste assez de temps pour ce genre d'amusements, étant donné qu'il a d'autres chats à fouetter, tu sais, les questions d'import-export et celles de l'atelier de prototypes, où je travaille et où je couche depuis bientôt deux semaines. Comment as-tu réussi à te faufiler, pendant tout ce temps-là? C'est ce matin même que le directeur s'est souvenu de toi ! Les cours du lycée tu les as suivis, tu es passé par l'école de contremaîtres, on a dépensé un tas d'argent pour toi, maintenant, pousse à la roue et que ça saute ! Je sais bien que la chose ne te convient guère. Quelle bonne petite vie devant ton tour-carrousel, sans personne pour te commander et trois apprentis à côté de toi ! Travail aux pièces, plus de trois mille cinq cents lei par mois . . .

— Si c'est chose décidée, je vous remercie pour la confiance que vous voulez bien m'accorder.

— Te voilà au septième ciel, pas vrai?

Quelques heures plus tard, Fănică recevait sa nomination à ses nouvelles fonctions et il lui était enjoint de remettre à Stinghie et le tour-carrousel et ses apprentis ; il n'en continuait pas moins de penser que ni le directeur ni personne d'autre de la direction opérative ne s'étaient souvenus, comme ça, de lui pour décider de son sort comme le prétendait Şerban, mais que c'était bel et bien Şerban lui-même qui en avait eu l'idée au cours de leur conversation au siège du comité de parti. « Je lui ai demandé son autorisation pour être le parrain d'Ilie Suru et lui, il m'en donne une alors, qui me dépasse ! » — il éprouvait du coup une espèce d'aversion envers Ilie Suru et les siens. C'était de leur faute tout ça. « Ils m'ont obligé à m'occuper de questions qui ne sont pas de mon ressort et il était normal que ça tourne mal, chaque fois que je tente de faire quelque

chose qui ne colle pas à moi, j'en pâtis dix fois plus que les autres ! » Bien sûr, sa façon d'éviter d'être nommé chef d'atelier (de se « faufiler », comme avait dit Şerban) pouvait paraître curieuse et incompréhensible. Lorsqu'on l'avait poussé à s'inscrire à l'école de contremaîtres, Fănică avait remercié pour la confiance accordée, il s'était mis sérieusement au travail et avait finalement obtenu un diplôme de mérite qu'il gardait soigneusement dans un tiroir à part et sous clé. Sans pour autant aspirer à une place de contremaître, car il estimait que le moment n'était pas venu et, du reste, personne ne le lui avait proposé. Nous, on prépare des cadres pour plus tard, lui avait expliqué Augustin, le directeur, nous pouvons nous le permettre, et nous en préparons même pour d'autres usines, il faut d'abord que tu acquières de l'expérience et que tu jouisses d'un certain prestige, bref qu'on te connaisse . . .

Dans la même situation que Fănică, se trouvaient une vingtaine d'ouvriers, issus de la même école, mais ils ne faisaient pas la queue pour obtenir le poste qui leur revenait ; les cours qu'ils avaient suivis leur étaient on ne peut plus utiles pour leur métier, et tous étaient considérés des travailleurs d'élite, ils travaillaient aux pièces et de cette façon ils étaient mieux payés. Si les hommes ne s'esquivaient plus pour suivre les cours de l'école, beaucoup, en échange, hésitaient à mettre à profit le titre qu'ils avaient acquis. C'est le chef d'atelier, vous savez, qui paie les pots cassés, avaient appris les plus anciens à Fănică qui n'était pas loin de leur donner raison et qui, à plusieurs reprises, s'était rangé de leur côté. « Ce n'est pas possible autrement dans les conditions actuelles », disait Pascou de l'atelier no 2, et de le démontrer, preuves à l'appui : cela fait, bien longtemps personne n'avait songé à le remplacer, ni n'enviait son poste. « Combien est-ce que tu touches Fănică, mon gars ? » avait demandé Pascou. « Dans les trois mille cinq cents, quand il y a assez de commandes et qu'on en met un coup. » « Moi, vois-tu, je ne bénéficie d'aucun avantage, je ne suis pas partie à votre accord, par contre, quand il y a pénalisation, quand vous me présentez des rebuts, quand vous n'êtes pas capables de trouver des solutions tant soit peu valables et quand tout est sens dessus-dessous, alors, oui, je suis là. Garde-toi bien d'exercer ce métier-là ! » disait Pascou. Aussi Fănică s'en était-il gardé ; tourneur en chef sur son tour-carrousel, tout allait comme sur des roulettes, félicitations à la fin de chaque mois, de chaque fin de semestre, de chaque fin d'année, et il ne désirait qu'une chose, que ça continue. Au reçu de la décision, il remercia pour la confiance qu'on lui faisait. L'usine avait dépensé de l'argent pour lui, il avait assumé certaines obligations par écrit, devant la collectivité de l'usine, et il n'était pas homme à soulever des objections, à reculer, seulement voilà, à cette heure il ne savait pas comment il allait s'en tirer, avec tous ces gens qui dépendraient de lui.

Tout d'abord lorsqu'il entra dans l'atelier il ne vit pas seulement son carrousel et les gars de l'équipe, mais toutes les machines-outils et tous les ouvriers, maintenant c'était à lui tout ça, et cette image beaucoup trop vaste ne fut pas sans le décontenancer quelque peu : « Vous voilà, vous autres ? D'où sortez-vous ? » Cïulică, Puiu et Damaschin mijotaient quelque chose ; s'il était allé à eux et les avait questionnés, ils auraient trouvé sur place une justification, y a une pièce qui nous fait des misères, on est venu se consulter, alors quoi, c'est-y pas recommandé ? « Vous me cassez la tête, vrai de vrai ! » s'était plaint des années durant, Pascou là, dans cet atelier. Maintenant, c'était son tour à lui, et ça à cause de cet Ilie Suru. « J'ai voulu avoir un filleul, et c'est mon filleul qui m'a eu, jusqu'au trognon. » Dès qu'on avait appris que la décision lui était parvenue, c'était à qui se hâterait de venir lui serrer la main. « Je vous remercie, je vous

remercie de votre confiance. » C'était sa formule judicieusement employée depuis des années, même s'il n'en avait pas trop eu l'occasion. L'ingénieur Ganea aussi était venu lui serrer la main, puis les gars de l'atelier de mécanique fine et ceux du montage, bien sûr, c'était un événement (un petit événement, se corrigea Fănică), seulement restait à savoir comment il allait se débrouiller ; s'il n'y parvenait pas, ces hommes-là, au bout d'un certain temps, lui tourneraient le dos, on a vu ce qu'il vaut, celui-là aussi. « Si . . . il ne faut pas qu'il y ait de si » se dit Fănică, obstiné, il n'avait jamais connu la défaite, aucune loi n'exige que chacun de nous la connaisse, alors, bien sûr qu'on ira de l'avant et qu'on y mettra bon ordre, nous y veillerons, nous prendrons de nouvelles dispositions, on sait ce qu'on a à faire, et puis les autres nous aideront aussi . . . C'était à qui le féliciterait, mais personne ne songeait à l'encourager, ça te sera dur un bon moment, mais compte sur nous, on est là. Le déluge de congratulations lui avait fait oublier sa belle-sœur Simona, il aurait bien voulu la ramener. Quand, finalement, il était allé la chercher, plus personne, elle avait disparu, elle disparaissait toujours. « Cette fille-là ne veut plus connaître son maître, elle renie son chef de tribu, il faut que je lui trouve un homme et que je la marie. » Son beau-frère Tudorică faisait les yeux doux à une fille de l'atelier de bobinage, sa camarade de classe aux cours du soir. « Avec lui, pas de problèmes, le service militair-d'abord et le mariage, après. » Avant de rentrer chez lui, il s'arrêta chez le coif feur, puis dans une boutique où l'on vendait des cravates, il était contremaître chef d'atelier, dorénavant, il ne pourrait plus se permettre de se montrer la chevelure en désordre et sans cravate, il en avait une dizaine chez lui, mais pas une seule à son goût, à lui, c'est Vali qui les lui avait achetées ou elles lui avaient été offertes et il pensa qu'il méritait bien après tout de dépenser quelques sous le jour de sa nomination, fermons les yeux là-dessus, je dépense un peu, mais je reçois davantage.

Simona et Tudorică étaient arrivés avant lui et cependant on ne décelait aucun mouvement. « C'est un chef d'atelier qui rentre chez lui, et vous, rien, rien ? » se dit Fănică, décontenancé. Il en déduisit sur-le-champ que ces deux-là, son beau frère et sa belle-sœur, n'avaient pas appris la nouvelle ou bien ne s'étaient pas hâtés d'en informer Vali. Ce n'est qu'une fois le repas terminé, et alors qu'on en était au café, qu'il s'adressa aux siens : « Ma femme, à partir d'aujourd'hui, tu as un mari contremaître, oui, moi, et pas un autre. Si l'atelier progresse tant soit peu, alors, pas de problèmes et je te paie encore une robe de temps en temps. Si, par contre, ça va de mal en pis, alors on est pénalisés, toute l'équipe et ça sera plutôt moche. Compris ? Moi, je veux la paix chez moi. Je veux que ma femme cesse de me harceler avec ses petits ennuis. Que mon fils en finisse avec ses pleurnicheries. Que Simona ne soit plus une belle-sœur effrontée et qu'elle renonce à faire la mystérieuse ; si je lui demande quelque chose, qu'elle me réponde d'une manière succincte et exacte. Quant à toi, Tudorică, tu en as encore pour longtemps à tourner autour de cette fille-là ? » Il était surpris, désagréablement surpris de voir que les siens ne réagissaient d'aucune façon, tous avaient l'air d'être morts de fatigue, de sommeil. Tudorică fut le premier à pouffer, ce jeunet trahissait tous les autres et ce fut lui qui lui présenta le cadeau, un attaché-case à la poignée duquel ils avaient accroché un billet : « A notre seigneur et maître, à l'occasion de sa nomination au poste de chef d'atelier, de la part de ses fidèles sujets ». Il aurait fallu qu'il fasse seul la découverte de son cadeau, offert d'ailleurs à la vue, seulement voilà, chez lui, il avait l'impression de se trouver encore à l'atelier, il ne voyait que des tours et que des hommes se pressant pour lui serrer la main.

« Comme je suis allée au magasin, pour ta serviette, je me suis dit que je pouvais bien m'acheter, moi aussi, des sandales pour l'été, pourquoi faire deux fois le même chemin? » lui dit Vali aux fin d'informations. « Pourvu seulement . . . lui prédit Fănică, après avoir fait ses comptes, pourvu qu'on n'en soit pas réduit à . . . » Mais il s'arrêta à temps, il lui fallait, un jour pareil, être plus indulgent. Vali sait s'y prendre en des jours pareils et en profiter. Aujourd'hui il a touché sa paye, combien a-t-il rapporté à la maison? « Moi je me retire dans ma chambre, je ne veux pas entendre de bruit ! »

Il arracha trois feuilles au bloc de papier à dessin de Tudorică et les étendit sur la table: il allait dresser le plan de l'atelier, avec toutes les machines, les espaces libres entre elles, le bureau du chef, le dépôt de matériaux, l'entrée principale, les deux autres . . . Une première constatation s'imposait: situé entre l'atelier de montage et celui de mécanique fine, l'atelier no 2 était par conséquent un lieu de passage pour les ouvriers des autres sections et ateliers, aussi bien que pour ceux des plates-formes de matériaux; à certains moments, les gens qui se trouvaient là par dizaines en profitaient pour faire un brin de causette; on parlait football et chansons, des disputes éclataient et parfois même on en venait aux mains; à de pareils moments, plus personne pour penser au travail. Fănică dessina les deux portes latérales, puis, d'un grand X, les supprima. « Je vais me les mettre tous à dos, — se dit-il, un instant après. Il n'y en a pas un qui veuille faire dix pas de plus, tous cherchent le plus court chemin, il y en a même qui ont calculé le temps économisé de la sorte (mais pas celui perdu pour les ouvriers de l'atelier no 2) . . . Que de batailles livrées tout au long des années pour ces deux portes latérales. Fănică les supprima une fois de plus, au crayon rouge. Il n'avait encore posé aucune condition, et avait tout ajourné au lendemain, jour où il prenait ses fonctions en mains. La liste des ouvriers, voyons, dressons une liste . . . Mais il se souvint de Simona, d'ici une demi-heure tout au plus elle devait partir pour ses cours et elle ne lui avait pas encore fait son rapport. Depuis cette nuit-là où elle n'était pas rentrée, et que craignant un malheur, il avait prévenu la milice, en insistant pour que des recherches soient faites, Simona était obligée de lui présenter son rapport chaque après-midi. (Il n'avait toujours pas appris où elle avait erré cette nuit-là; espérons, se disait-il pour se tranquilliser, que rien de grave ne s'est passé; quoi qu'il en soit, depuis lors elle ne faisait plus un seul pas sans le mettre au courant . . .)

— Sois brève, parce que j'ai du travail: as-tu des problèmes?

— Je t'en parlerai quand tu auras un peu de répit.

Fănică immédiatement repoussa ses papiers et alluma une cigarette; comme elle avait changé, cette fille-là, rien qu'en deux ou trois semaines. Après cette nuit-là, bien sûr il l'avait grondée, lui avait même flanqué une gifle, pas par méchanceté, mais à cause de l'inquiétude et l'effet en avait été bienfaisant, elle n'avait plus fait d'incartades. « S'il s'agit d'un garçon, d'un homme, ne va pas croire que m'y oppose par principe, mais je veux le voir, le connaître, me rendre compte des garanties qu'il présente et aussi de ses intentions », lui avait dit Fănică à plusieurs reprises, mais elle hésitait encore à tout lui avouer, ou bien, qui sait, peut-être n'avait-elle rencontré aucun homme, peut-être avait-elle tout simplement erré dans les rues; Fănică n'avait pas perdu patience.

— Je sais écouter, je sais me taire, l'assurait-il...

— Oh ! si je pouvais trouver un homme comme toi !

— Quelqu'un d'autre m'a trouvé avant toi, ta sœur, se hâta de répliquer Fănică, flatté. Il y a sans aucun doute un homme qui est né pour toi. Et tu finiras

par le découvrir, j'en suis sûr. J'aimerais avoir un beau-frère comme il faut, travailleur, sérieux, la tête sur les épaules. Y a-t-il quelque espérance?

— Je vais l'inviter ici, un jour, si tu es d'accord.

— Ça alors, ça dépasse tout ! Comment as-tu pu penser, un seul instant, que je puisse ne pas être d'accord? Dis-moi bien vrai: t'ai-je jamais fait peur? As-tu des réserves devant moi? Combien de fois ne t'ai-je pas priée de voir en moi un frère ! Demain après-midi . . .

— Demain, non, et après-demain non plus — dit-elle — la semaine prochaine peut-être, parce qu'il est envoyé en délégation à Craiova et je ne sais pas combien de temps il va rester. C'est un technicien et on l'envoie tantôt à Craiova, tantôt à Jassy, quand ils ont des ennuis avec les fournisseurs . . .

— Technicien? dit Fănică, tout réconforté. Où ça?

— Dans une usine toute neuve: « Conect » . . .

— Je n'y suis pas allé, je ne la connais pas. S'il est technicien, c'est qu'il aura travaillé auparavant dans une autre usine. A l'« Electrotechnica » peut-être? Je connais les techniciens de cette entreprise.

— Il est arrivé cet automne de Timișoara.

— Il est du Banat?

— Oui, bien sûr, il a encore l'accent de sa province . . .

— Parfait, s'enthousiasma Fănică; moi j'ai grande confiance en eux, les gens du Banat, écoute-moi bien, j'ai travaillé avec, j'en ai deux dans mon équipe, ne te laisse pas influencer par les plaisanteries qu'on débite sur leur compte. Ce sont des hommes honnêtes, attachés à leur foyer, à leur femme, a leurs gosses, à leur métier, bref des gens sur qui on peut compter. Comment s'appelle-t-il?

— Ça va t'amuser: Ștefan comme toi, et on l'appelle Fănică.

— Allons donc, tu me fais marcher !

— Quand est-ce que je t'ai jamais fait marcher, Fănică?

— Et cet acrobate dont tu m'as parlé . . . ce trapéziste . . . la veille du Jour de l'An . . . et les autres, tu m'as tourné en bourrique avec eux. Avec ton gars du Banat, es-tu allée plus loin? Tu n'as pas à te cacher de moi ! En tous cas, les gars de par là tiennent parole, c'est à toi de savoir te comporter. Sur quels charbons ardents tu m'as mis alors, avec ton trapéziste !

Il y avait longtemps qu'il avait oublié l'ingénieur Jean Andreïca: un an auparavant, elle lui avait parlé d'un jeune homme qui ne voulait lui prêter aucune attention; Fănică lui avait demandé qui c'était, pour qu'il lui apprenne à vivre, elle le lui avait dit, et après il s'était effrayé pour de bon, comment peux-tu prétendre à un ingénieur, et encore, à un Andreïca, mais ça lui était vite passé, il ne pouvait s'agir de quelque chose de sérieux, encore une de ses lubies . . .

— Alors, hein ! il s'appelle Fănică comme moi !

— Oui, mon petit vieux, et il te ressemble en tout: réfléchi, calme, bon ouvrier, un peu près de ses sous, à mon point de vue . . . il met de l'argent de côté, se corrigea Simona, il faut tenir à l'argent, bien sûr, mais tout de même, il me semble qu'il exagère, il était prêt à s'acheter un manteau de cuir qui lui allait comme un gant . . . je n'ai pas réussi à le convaincre . . . finalement, c'est moi qui lui ai choisi une étoffe !

— Quel âge a-t-il?

— Vingt-quatre ans accomplis.

— Vois-tu, à cet âge-là il faut être économe, écoute bien ce que je te dis, ce n'est pas de la blague et n'essaie pas, toi, de le faire changer. Il pense sans doute à un foyer, à une femme, à des enfants, les gars du Banat n'acceptent pas la pau-

vreté, ils travaillent sérieusement et ils demandent beaucoup à la vie, contrairement à d'autres. A-t-il où loger?

— On lui a octroyé un studio, dans le quartier de Floreasca, mais lui, il veut payer l'accompte pour s'acheter un appartement de quatre pièces, on lui en a promis un, dans le même quartier, près de l'usine.

— Hein ! Tu vois? tu vois? dit Fănică; de plus en plus enthousiasmé, il s'était mis à se promener de long en large dans la pièce, enfin, de bonnes nouvelles de la part de sa belle-sœur. Veille à mettre la main sur ce garçon du Banat. Tu vois, il économise et veut s'acheter un appartement de quatre pièces. Pour pouvoir y loger sa femme et ses enfants. Il pense aux enfants, et ça le rend plus sérieux encore. Deux, trois, enfin, combien il en viendra. On pourrait renoncer à la voiture et te donner ta part d'argent, s'offrit Fănică. Tu n'iras pas t'installer chez lui les mains vides ! Bien sûr, tu as un métier, tu iras peut-être même à la Faculté . . . tu verras que lui aussi, il voudra y entrer, ces gens du Banat, ils sont ambitieux . . . oui, oui, il faut que toi aussi tu contribues. Vois-tu, ceux-là ils ont beaucoup de parents, tu devras aller leur rendre visite. On ira tous, seulement sois maligne et sois sage. C'est avec lui que tu as passé cette nuit-là?

— Bien sûr, je suis allée à une noce de gens du Banat.

— Et toi qui ne nous disais rien si longtemps ! Quel souci tu m'as donné à moi, quel chagrin tu as fait à Vali . . . et toi, tu étais à une noce ! Allons, veille à mettre la main dessus. Il veut te faire connaître leurs habitudes. Et quelque chose encore : il t'a menée là pour que les gens te connaissent ! Dis-voir un peu, quelle impression leur as-tu fait?

— Le lendemain, il m'a embrassée.

— Ça signifie que tu as passé un examen difficile.

— Ses parents vont arriver dans deux semaines . . .

— On les recevra à bras ouverts ! Ce gars du Banat, il veut que tout soit en bon ordre, fait une fois pour toutes, toi, ne te laisse pas influencer par les plaisanteries, laisse rire les autres, ils rient de leur propre bêtise, je les connais bien . . .

C'est ainsi que Fănică était devenu spécialiste en Banatiens. Et il pensa que sa nomination aux fonctions de chef d'atelier était arrivée juste à temps pour la considération à acquérir aux yeux de son futur beau-frère. Ça fera une noce à grand tralala, on banquettera dans les salons de la Maison Centrale de l'Armée ou bien dans l'un des restaurants du bord du lac Herăstrău, ça dépendra du temps, de la saison. « Voyons un peu, faisons le compte, avec nos invités, et avec les vôtres, je crois qu'on arrive à plus de cent cinquante ; rien que ceux de ma famille . . . si je fais venir mon frère le capitaine, l'autre, le topographe et le petit dernier qui est tractoriste . . . tous, avec leurs femmes . . . et puis, les beaux-frères, comme il convient, autrement dit dans les huit couples, les deux professeurs qui habitent ici . . . tu te rends compte du total ? ! » Il s'était pris d'une forte sympathie pour l'autre Fănică (du fait, surtout, que Simona avait précisé qu'il lui ressemblait) et il brûlait d'impatience à l'idée de lui serrer la main. Mais le temps passait et il se vit obligé d'en revenir à ses papiers, à l'atelier no 2 . . . « On bloque les deux portes latérales et on se met tout le monde à dos. » Peut-être était-il préférable d'obtenir une autorisation, une signature . . . « Si ça se décide en commun, d'autres encore seront en première ligne. » Quand il arriva aux hommes (il en avait dressé la liste), la situation se compliqua plus encore : il faudrait en envoyer presque la moitié au recyclage, aux cours de deux et même de cinq mois. Des habitants des villages voisins, qui font chaque jour la navette, il y a l'autobus qui démarre, il y a le train qui part, les miens m'attendent, je dois accomplir une

norme de travail à la ferme agricole, allez-y moins fort avec votre recyclage, avec vos réunions. « Oui, mais moi je dois assurer la production ! » s'entêtait Fănică. Moi, je vous comprends, mais qui diable me comprendra, moi !? » Il allait former aussi son équipe; c'est la coutume, lorsqu'on occupe une nouvelle fonction. En tête de liste il inscrivit lorgu Berindeï. Un ouvrier hautement qualifié, « navettiste » lui-même, par-dessus le marché, et qui avait de l'influence sur les autres, bien qu'ils l'aient un jour roué de coups, par erreur. Pour obtenir lorgu Berindeï, il devra le disputer au contremaître Bojin, il avait peu de chance de réussir, il fallait pourtant essayer. Vali allait tout le temps lui poser des questions, ou lui demander quelque chose. « Ma femme doit apprendre à se débrouiller toute seule. Tu ne te rends pas compte, toi, tu ne sens pas le fardeau que je porte sur mes épaules? ! » Le matin, au moment de partir, un nouveau problème surgit, en fait, le plus compliqué : il découvrit dans son attaché-case, son paquet habituel de sandwiches, à côté de ses dossiers et de quelques livres. « Ça alors, c'est inouï ! Comment une chose pareille a-t-elle pu te passer par la tête, reprocha-t-il à sa femme. Des sandwiches dans un attaché-case ! Du jambon, du fromage et des olives. Et si quelqu'un me voit? » Oui, il en connaissait quelques-uns qui avait l'habitude de transporter jusqu'à des *sarmalé*[1] dans leurs serviettes. Quel respect pouvait-on éprouver envers eux? Une certaine tenue est de rigueur. « Avec ta tenue de rigueur, lui avait rétorqué Vali, tu n'auras rien pour casser la croûte. » Quant à le faire porter par Simona, rien à faire, comment se rendre à l'usine avec une sacoche pleine? Alors quoi, elle est ménagère, tenancière du buffet? D'ailleurs elle ne mange, elle, qu'à quatre heures, lorsqu'elle rentre à la maison, et le soir, presque rien. Tudorică non plus ne s'offrit pas, il préférait aller au buffet, avec sa petite amie. « J'ordonne ! clama Fănică. Tu vas prendre mon ancienne serviette. Exécution ! »

Il allait se souvenir de ce matin-là ; l'atelier no 2 lui parut un hall de cinéma, il y entrait et en sortait des dizaines d'hommes, quelques-uns s'attardaient à toutes sortes de discussions, le vacarme était total. L'ingénieur Stratilat ne voyait aucun mal à ça. « Il y a pourtant d'autres ateliers de passage, le plan y est constamment dépassé, la discipline respectée au poil et personne ne se plaint. Et puis, il y a un autre aspect à considérer : si nous fermons les portes, bien sûr d'une certaine façon nous nous défendons, nous autres, mais nous nuisons aux autres sections, en raison de la perte de temps, et de la difficulté accrue pour le transport de matériaux . . . » Il avait compris que l'ingénieur Stratilat n'avait aucune envie d'entrer en conflit avec ses collègues du montage et de la mécanique fine. C'est en moins d'une minute qu'Augustin, le directeur, se débarrassa de lui : « C'est vous le contremaître, c'est vous qui répondez ! Si vous en êtes arrivé à l'idée qu'il est nécessaire de condamner les portes latérales, vous n'avez qu'à le faire, mais que la chose soit bien claire, faites-le sous votre propre responsabilité ! » Les ouvriers de l'atelier ne se montraient pas très décidés, eux non plus, aussi Fănică passa-t-il au vote à mains levées. Un quart d'heure plus tard, grand remue-ménage, les portes étant bloquées, les contremaîtres des ateliers de montage et de mécanique fine vinrent dare-dare protester, l'ingénieur Cupcea se rendit chez le directeur, d'autres ingénieurs exigèrent de Fănică un papier, quelque chose, un document, une approbation, mais lui tint à les informer qu'il avait tout fait sous sa responsabilité propre et sous celle des ouvriers de son atelier, seulement, voilà, une vingtaine de tourneurs firent marche arrière, annulèrent leur vote,

[1] Boulettes de viande de porc et de bœuf, enrobées dans des feuilles de chou aigre

tandis que lui s'entêtait à poursuivre, avec moins de voix ; « . . . c'est moi qui en réponds, aussi longtemps que je serai contremaître, ça restera comme ça ! » « Tu seras le contremaître d'un seul jour », lui avaient prédit quelques-uns. L'ingénieur Cupcea était revenu assez penaud de la direction ; comme il refusait de donner des détails sur la discussion qu'il y avait eue, les gens s'étaient calmés et Fănică avait cessé de se tordre les mains (« sous ma propre responsabilité, bien sûr, il faut que j'arrange les choses avec lorgu Berindeï »), il ne tenait plus en place et aurait voulu tout faire en une seule journée, tout au moins finissons-en avec l'organisation et mettons-nous au travail. lorgu Berindeï lui opposa un refus catégorique : « C'est avec moi à tes côtés que tu veux réussir ? Alors quoi, tu veux te compromettre dès le premier jour ? Moi, je vaux pas cher aux yeux de ces gens-là depuis que j'ai visé le directeur. Non mais, a-t-on jamais vu ça, lorgu Berindeï, le navettiste de Tunari, qui ose s'en prendre au directeur en présence d'un vice-premier ministre et de quatre ministres, et qui continue ! Tout d'abord ils se demandent, ceux-là, sans arriver à comprendre, qu'est-ce qu'il est venu faire là, ce lorgu Berindeï ? On peut pas se mettre ça dans la tête, c'est à ne pas croire, lorgu Berindeï, le navettiste de Tunari ! Tu sais, mon vieux, le directeur, c'est pas lui qui m'a à l'œil — bien que je l'aie visé — façon de parler, parce que moi, c'est pas à lui que j'en avais, moi, c'était une question de principe — mais c'est les autres, ses collaborateurs, ils ont peut-être peur que je leur tombe dessus aussi . . . ! C'est fini, je critique plus personne, à ma place je laisse une demande de transfert, et je m'en vais illico à « l'Electronica » où tous ils me connaissent et m'attendent. Pourquoi que le bureau de projets il vient pas un peu à l'usine, se déchaîna lorgu Berindeï, pour être là, avec nous, et donner un coup de main ? Voilà cinq ans que j'en ai fait la proposition, elle doit être par là, entre les paperasses et les procès-verbaux, des assurances on m'en a donné, de toutes sortes, et puis, finalement ? J'ai découvert un type qui dresse des projets pour nous, et qui sait même pas ce qu'on fabrique, nous autres, il travaille à la pièce, qu'il dit, il fournit ce qu'on lui demande, le reste l'intéresse pas. C'est un *monsieur* à l'institut, il dépend de la centrale du département, tandis que lorgu Berindeï se débat ici, lui qui est rien qu'un navettiste de Tunari . . . Et c'est avec moi que tu veux démarrer ? »

Il y avait toute une semaine, apprit ensuite Fănică, que lorgu Berindeï s'entêtait sur la question du bureau de projets, il avait même rédigé un mémoire et voulait convoquer une réunion de la commission de contrôle ouvrier. « Si tu comptes sur moi pour l'atelier no 2, alors j'ai le droit d'avoir certaines prétentions moi aussi ; c'est que tu ailles trouver le directeur . . . » Et Fănică y était allé, suivi par l'autre jusque dans l'antichambre : « Je veux voir comment tu luttes pour l'usine. Après ça, on en reparlera . . . » Augustin se plaignit, il en avait par-dessus la tête, c'était le cinquième ce jour-là. « Je sais bien qui vous a envoyé, j'en mettrais ma main au feu. Alors, quand ça prend à l'un de vous, ça vous prend à tous ? Voilà cinq ans que vous me rebattez les oreilles de cette question du bureau de projets : vous m'expliquez ce que je sais mieux que vous, et m'obligez à frapper à des portes définitivement fermées ; je ne peux plus rien faire de ce côté-là. » « Pourtant il y a des usines qui ont des sections de projets, lui rappela Fănică, et l'usine « 23 August » a même tout un Institut. » « Moi je ne suis ni la « 23 August » ni les autres usines, tonitrua Augustin, et je dépends de . . . et de . . . et de. . . je veux bien essayer une fois de plus, mais aller où ? Moi, je puis parvenir jusqu'au ministre. Et puis après, plus haut ? Le bulldozer ! J'en ai un ici, de bulldozer ! » Fănică lui dit ensuite qu'il voudrait bien avoir

lorgu Berindeï à l'atelier no 2. « Ecoute, qu'il se tienne tranquille ! Ce moulin à paroles de lorgu ferait bien de changer d'idée pour son transfert, dis-le lui de ma part. Bon, je te le donne, mais veille à t'en sortir avec Bojin. »

Vers les huit heures du soir, Fănică rentra chez lui. « Où est ta serviette ? » lui dit, d'un ton inquiet, Vali. Ah oui ! la serviette, il avait bien senti qu'il lui manquait quelque chose. Sans doute l'avait-il oubliée à l'usine. A moins que ce soit dans le tram . . . Il s'endormit sur un canapé, tandis que Vali lui préparait son repas. Le lendemain, tout était à recommencer. La relève de nuit avait débloqué les portes latérales, il fallait passer à des mesures plus énergiques, il rédigea des procès-verbaux qu'il fit signer par tous ses hommes, colla des affiches, eut toutes sortes de démêlés avec ses voisins. C'est à midi qu'après beaucoup d'hésitations il se mit à la recherche de Jean Andreïca; parmi tous les ingénieurs de l'usine, c'était, selon les apparences, le plus distant, il n'avait jamais discuté avec lui, ils ne se connaissaient que de vue, maintenant il avait besoin de son conseil : « Vous avez fait partie de la commission de réorganisation de l'atelier no 2, maintenant qu'on me l'a confié, j'ai condamné deux portes, j'ai fait venir un ouvrier d'une haute qualification . . . j'en ai d'autres, très bons aussi, et je vais voir encore . . . bien sûr, vous avez, vous, une vue d'ensemble . . . si vous vouliez bien . . . »

— Combien de kilos avez-vous perdu en deux jours ?

— Moi ? Perdu des kilos ? Ma femme aussi m'a dit que j'ai mauvaise mine, c'est que j'ai mal dormi, je ne sais pourquoi, je crois bien que j'ai eu des cauchemars, ces portes-là, vous savez bien, vous, ce que c'est que de se mettre tout le monde à dos ? On a envie de prendre la fuite. Moi, j'en ai pas l'habitude . . . et d'ailleurs ça me réussit pas. Quel conseil me donnez-vous ? Quand je veux obtenir une autorisation, on me dit : ça te regarde, tu es le chef d'atelier, c'est toi qui réponds. C'est à moi, de minute en minute, à décider ceci ou cela, et je me le répète sans cesse ; sous ma propre responsabilité, bon, mais de temps en temps je me demande : et s'il arrivait quelque chose de grave ? Vous ne voudriez pas, en tant qu'ingénieur, venir dans notre section ?

— Il ne me manquerait plus que cela ! Voulez-vous que je passe par tous les ateliers ? Aujourd'hui je suis à la mécanique fine, demain, on me verse dans les prototypes, alors que de mon métier je suis électrotechnicien. Et on ne cesse de me seriner que c'est comme ça qu'on connait une usine . . . Espérons-le. Vous avez des enfants, vous ?

— J'ai un petit garçon, bientôt je viendrai avec lui, en visite.

— Vous êtes ici avec votre famille ? Avec vos parents ?

— Mes parents, non, mais j'ai tout un clan chez moi, ma femme, qui travaille elle aussi, mon fils, une belle-sœur, ouvrière dans cette usine, à l'atelier no 4, un beau-frère apprenti, qui suit les cours du soir. Chez moi, avec les miens, je pense que je m'en sors mieux, on m'a reconnu comme chef de la tribu. Quand j'aurai marié ma belle-sœur, je pourrai peut-être faire venir mon plus petit frère de la campagne.

— Et c'est à quand, le mariage de la belle-sœur ?

— A l'automne sans doute. Avec un garçon comme il faut.

— D'ici, de l'usine ?

— De la « Conect ». Un gars du Banat, qui a un bon métier . . .

— Alors, arrangez-vous pour qu'il vous reste du temps pour votre famille, et assez d'énergie pour danser à la noce ! Si vous continuez à maigrir, vous risquez de ne plus être reconnu comme chef de tribu.

C'est ainsi que Fănică découvrit en Jean Andreïca un type sympathique et bienveillant, qui s'intéressait à sa famille, à son petit garçon et au mariage de sa belle-sœur, ce qui n'était pas peu de chose, ils n'étaient pas nombreux, les ingénieurs, à se montrer si proches, si bienveillants ; dommage qu'il ne lui ait pas donné aussi quelques conseils au sujet de son travail comme chef d'atelier, il en aurait eu besoin plus que de tout autre chose ; sa femme, son garçonnet, veillez à ne pas trop maigrir et puis c'est tout ; merci de votre attention, mais moi, j'avais des questions à vous poser. Toutefois, il s'était tant soit peu tranquillisé, il avait repris un brin de courage, il comptait maintenant parmi les hommes de base de l'usine, il avait été chez le directeur auquel il avait soumis un problème et il avait tout de même obtenu quelque chose, ne serait-ce que la promesse d'insister sur la question du bureau de projets, et puis, il avait rencontré un ingénieur et discuté avec lui, comme ça, d'égal à égal, et ce souci qu'il avait eu de lui ; ce n'était pas pour rien que Jean Andreïca lui avait dit, comme à un frère, de prendre soin de sa santé, on pouvait tirer certaines conclusions de tout cela, certaines conclusions, moins d'agitation et plus de besogne, j'entends, j'entends ; seulement, que faire avec mes navettistes qui ne veulent pas même entendre parler de recyclage . . .

Rentré chez lui le soir, vers neuf heures, il réunit tout son clan et raconta sa conversation avec Jean Andreïca, seul motif de fierté pour ce jour-là. Et le revoilà perplexe en constatant que son récit, détaillé pourtant, ne soulevait pas le plus vague intérêt. « Demain je t'attends à quatre heures, le couvert mis. Si tu arrives encore en retard, ça signifie que tu n'es pas capable comme chef d'atelier et tu n'auras rien à manger », lui avait dit très sérieusement Vali. Le lendemain matin, il faisait mettre des barres de fer aux deux portes latérales. Le directeur Augustin, opérant un contrôle, voulant passer de la mécanique fine à l'atelier no 2, se heurta à la porte, la secoua, jura, hurla pour qu'on lui ouvre immédiatement, Fănică hurla à son tour que dans l'atelier on travaillait et que les hommes n'admettaient plus d'être dérangés, et Augustin s'enquit du nom de l'insolent. « C'est moi, Fănică, le contremaître que vous avez nommé avant-hier, veuillez entrer par la porte principale ! » Le directeur passa plus de deux heures dans l'atelier, près des machines-outils. Il s'adressait à chacun des ouvriers; il voulait savoir s'ils avaient tous reçu les esquisses techniques ; est-ce que le chef d'atelier leur avait expliqué ce qu'ils avaient à faire, qu'est-ce qui empêchait les tourneurs de deuxième et de troisième catégorie d'exécuter des travaux de catégories supérieures? Est-ce qu'il y a quelqu'un qui n'est pas content de sa paye ? Tiens, pourquoi sont-ils si nombreux à récriminer, là-dessus? Mais aucune de ces questions ne s'adressait à Fănică, il l'avait, pour ainsi dire, oublié, et chaque fois que le contremaître s'approchait pour donner une explication à la place d'un autre, le directeur lui faisait signe de s'éloigner. « Je me tiendrai à votre disposition tout l'après-midi, moi je ne dirai rien, c'est vous qui m'exposerez vos plans », et il partit sur ces mots. Et c'est encore à neuf heures du soir que Fănică rentra chez lui. Le quatrième jour, c'est Ilie Suru qui le prit à partie :

— Dimanche, on s'amène avec la poule, lui dit-il.

— Dimanche? Ce sera le combien, dimanche?

— Le dix-neuf, lui répondit Ilie Suru.

— Et où tu dis que vous viendrez?

— Chez vous, à domicile. Vers les cinq heures, ou un peu plus tard, pour que vous ayez le temps de vous reposer. Pour nous, ça nous va n'importe quand. Le soir aussi.

— Qui ça, vous? demanda encore Fănică, décontenancé.

— Ben ! moi et ma fiancée, Véronica.

— Ah oui ! ta fiancée et toi, bien sûr !

— On viendra avec la poule.

— Ah ! la poule. Quelle poule? Tandis qu'il écoutait Ilie Suru, Fănică ajoutait encore un nom à la liste proposée pour la première série de recyclage. Dimanche, la poule, Pîrvulescu, Mateï, Negrilă, la fiancée, tout se mêlait dans sa pensée. Pourquoi m'apporter une poule? Non, mais ! est-ce que je n'ai pas de quoi m'en acheter une au marché? A moins que . . . et il soupçonna l'autre de vouloir lui offrir un pot-de-vin, pour qui sait quoi : Attention, Ilie !

— Mais c'est la coutume. Une poule avec des rubans.

— Quels rubans, dis-voir un peu.

— Des rubans de toutes les couleurs, on enveloppe la poule avec et on s'amène. A l'heure que vous voudrez, à cinq heures, ou à six heures, on a rien d'autre à faire.

— Je veux bien être coupé en morceaux si j'y comprends quelque chose !

— On en a pourtant parlé avec notre marraine, avant-hier, c'est drôle qu'elle vous ait rien dit. La poule, c'est ma mère qui l'a apportée, de chez nous, une qui a comme qui dirait une huppe sur la tête. Quand on vient demander à quelqu'un de vous parrainer, il faut apporter une poule entourée de rubans !

Obligé de donner tant d'explications, Suru suait à grosses gouttes. De plus, il était un peu chagriné du fait que son parrain, au lieu de le regarder et d'ouvrir grand les oreilles, n'en finissait plus de promener son crayon rouge sur des papiers, de souligner ça et là un nom, de poser ça et là un point d'interrogation. Devant son nom à lui, Ilie Suru, il avait mis un X. C'est une ancienne, très ancienne coutume . . .

— Est-ce que tu ne m'as pas demandé mille fois la chose jusqu'à présent?

— C'était rien que pour tâtonner . . . Dimanche, c'est la demande officielle.

— Et quand vous aurez apporté la poule, moi, qu'est-ce que je devrai faire?

— Pardi, on apportera une bouteille aussi, dit Suru ragaillardi.

— Ilie, si tu veux que je te garde ici, à l'automne tu entreras au lycée industriel. Et tes études au lycée terminées, je t'envoie à l'école de contremaîtres. Voyons voir, Ilie, qu'est-ce que tu me racontais à propos de cette poule?

★

« Annoncez partout : de trois heures et demie à dix heures du soir, on peut venir me trouver au siège du comité syndical », avait dit Andreïca le père. « Je suis autorisé à recevoir les demandes de transfert et à les enregistrer ; mardi matin, je présente tout le paquet au cours de la réunion du conseil et je vais lutter pour chacune d'elles séparément ; nous n'obligeons personne à rester ici ; puisque vous avez perdu confiance . . . perdu patience . . . Faites-le savoir partout, qu'on le sache. Collez des affiches : Aujourd'hui, de trois heures et demie à dix heures du soir . . . demain, de même . . . Qu'on en finisse une bonne fois avec cette histoire-là ! »

Le début de l'année avait été tranquille. Une seule demande de transfert en janvier, un ouvrier de la forge, qui voulait travailler à Tîrgoviște, où habitaient ses parents, personne ne s'y était opposé. En février, aucune. Deux en mars, mais dûment motivées. Pour la première fois dans l'histoire de l'usine, un terme était mis à la fluctuation du personnel, et les préposés au service du personnel se voyaient dans la situation, assez insolite pour eux, de repousser de nombreuses demandes

d'emploi : essayez ailleurs ! Trois travailleurs au tour, mécontents du fait que le contremaître Pascou avait été muté (d'où l'on pouvait déduire que d'une certaine façon il les avait protégés) s'étaient absentés environ trois semaines et pour finir, ils s'étaient engagés dans une autre usine. Après quoi un technicien de l'atelier de montage s'était mis à faire des comptes, à vérifier où on en était quant aux importations et aux exportations, à contrôler dans quelle mesure les engagements étaient tenus et quelles étaient les chances, pour l'usine, de réaliser son plan, alors qu'on procédait à la fabrication de produits nouveaux et à de trop fréquentes réorganisations. Après avoir, arguments à l'appui, tergiversé deux années durant, jusqu'à l'application de décisions prises par le conseil des travailleurs, le directeur avait été pris de la manie de la réorganisation. Quelles chances avait-on, dans ces conditions, de réaliser le plan ? Aucune. Si ce n'est au premier, ce sera sûrement au second semestre que nous perdrons pied ! Lorsque le plan n'est pas réalisé, on se passe la brosse pour les bénéfices. Il en résulte trois nouveaux départs, non pas d'ouvriers de l'atelier de montage, mais de celui de mécanique fine. L'atelier de prototypes faisait de plus en plus difficilement face aux demandes urgentes, toutes les forces étant concentrées autour de l'invention de Matei Novăceanu (urgente, elle aussi). Diana Iosifescu, psychologue de l'usine, fit connaître le résultat de ses sondages d'opinion : dans toutes les sections existait un souci réel de la situation du plan ; selon certains, le directeur exerçait sa vindicte sur les hommes et, en premier lieu, sur le conseil : Vous avez voulu des changements ? Vous les avez maintenant ! Quand au transfert, ce sont surtout ceux des petites catégories qui en discutent, ce qui est normal, puisque eux, ils gagnent moins et s'il ne leur reste aucun bénéfice . . . Cette fois-là, Augustin l'avait patiemment écoutée, mais sans prendre une seule note. « Si les hommes craignent à ce point que le plan ne soit pas réalisé, pourquoi tant jacasser au lieu d'en mettre un coup ? Alors quoi, ils ne savent pas, eux, comment on réalise un plan, comment on le dépasse ? Si vous n'êtes pas capable de me répondre là-dessus, vous vous êtes dépensée inutilement. » « Vous, qu'en pensez-vous ? », osa répliquer Diana Iosifescu. « Les hommes dont cette usine a besoin ne partiront pas, parce qu'ils ont besoin, eux aussi, de l'usine », dit le directeur. « Quant aux autres, on verra bien . . . » Une entreprise de Brașov ayant retardé ses livraisons, il s'en était suivi des temps creux dans la production. Dans toutes les sections, au cours des réunions qui avaient eu lieu à ce sujet, on avait expliqué aux gens que la réalisation du plan ne courait encore aucun danger et l'on avait répondu à toutes les questions, à toutes les perplexités, nous ne vous cachons rien, nous ne vous demandons que de travailler, toutes les propositions que vous avez à faire seront prises en considération. Il avait été décidé par le Conseil de l'usine que le nouvel atelier de prototypes serait construit par les ouvriers mêmes de l'usine, plus particulièrement à l'aide de ceux des services auxiliaires. Six demandes de transfert encore. C'est alors que Ion Andreïca avait été désigné pour se mettre à la disposition de quiconque, trois jours de suite, de trois heures et demie à dix heures du soir. Ainsi qu'il l'avait fait savoir la relève achevée, il s'installait au siège du comité syndical et . . . attendait.

. . . Comme on transmettait un match de football, Ion Andreïca ouvrit la télé, alluma une cigarette et se laissa captiver par quelques phases palpitantes, dommage seulement de n'avoir personne avec qui les commenter, ni ici ni chez lui non plus d'ailleurs. Jean, son fils, ne regardait que le tennis, son gendre, le docteur Mihalcea, joueur de rugby lorsqu'il était carabin, ne voulait pas entendre parler de football. A regarder le match, Andreïca en avait oublié pourquoi il

se trouvait là, au siège du comité syndical, lorsqu'arriva son fils Jean. « Voilà qui ferait date, ce serait une belle rigolade, si mon petit Jean m'apportait une demande de transfert . . . »

— Allez, donne-moi ton papier, que je l'enregistre.

— Mon vieux à moi, mon cher papa, te voilà encore là à perdre ton temps ! Un tour en vélo t'aurait été plus profitable.

— On m'avait dit . . . quelque chose . . . à propos de la télé . . .

— Pourquoi te le cacher? J'y suis allé, j'ai vu, ça m'intéresse et ils sont à me recevoir n'importe quand. J'ai d'autres offres encore: à « l'Electronica », à « l'Electrotechnica », à « l'Automatica » et, si je voulais m'en donner la peine, j'en trouverais encore. Des promesses, tout un sac de promesses.

— Et qu'est-ce qui te retient ici?

— L'indifférence, je crois, l'apathie, appelle ça comme tu voudras. Je ne sais pourquoi je vivais avec l'impression que si une injustice m'était faite, je serais capable de déplacer des montagnes. D'une certaine façon, je le souhaitais, pour me prouver à moi-même . . . Et regarde un peu la mine que j'ai maintenant: J'ai perdu, tant pis ! Cinq ingénieurs ayant fait leur stage dans la production, cinq ingénieurs expérimentés luttent pour une malheureuse bourse, ça me dégoûte, je n'en veux plus, je ne veux plus en entendre parler ! On est appelé au ministère, devant des commissions, explications, dossiers d'activité professionnelle, récompenses, langues étrangères, on entre en compétition, j'en arrive à la conclusion que c'est à moi que ça doit revenir, les autres que c'est à eux, on en vient à se suspecter l'un l'autre. Et voilà que survient un . . . neveu, fils de la sœur d'un ministre ! Etudiant en dernière année, ni meilleur ni pire que d'autres. Il a déjà été envoyé au Canada pour trois mois, après sa deuxième année d'études. Neveu, fils de la sœur . . . Il n'a pas encore son diplôme en poche et déjà on lui prépare ses actes pour le Japon, faut bien qu'il circule, ce garçon, qu'il voie le monde, maintenant, maintenant, avant d'entrer à l'usine, c'est plus simple et moins frappant, seulement, nous, on sait comment ça se goupille, ces affaires-là ! Quant à moi, j'ai perdu toute la matinée à discuter avec les autres, avec mes ingénieurs, à essayer de les convaincre de nous rendre en groupe, d'ouvrir toutes les portes parce qu'on nous fait une injustice, parce que des lois sont violées ! Mes confrères, l'un après l'autre, ont fait machine en arrière. Puisqu'il est neveu, fils de la sœur d'un ministre, quelle chance avons-nous? Je me suis croisé les bras et je suis venu te trouver, te demander comment tu allais, rien d'autre. Comme tu le vois, je suis tout à fait tranquille.

— Ton information est sûre?

— Je puis te donner le numéro du dossier si tu veux.

— Je n'en ai que faire. Va trouver Augustin.

— Il me demandera d'où je tiens l'information et je ne peux pas le lui dire.

— De cette femme-là, de losifescu . . .

— Je lui ai donné ma parole d'honneur, comprends-tu? Son mari peut être acusé d'avoir divulgué je ne sais quels secrets. Lorsqu'on constitue en cachette le dossier d'un neveu, fils de la sœur d'un ministre, personne ne doit l'apprendre.

— Es-tu absolument sûr que le ministre soit intervenu? Peu-être n'en-a-t-il pas la moindre idée et qu'il n'a pas eu besoin d'intervenir directement, les autres en ont eu soin. Va donc lui demander une audience ! Montre-lui les lois de l'Etat ! Et emmène Augustin. L'usine a proposé trois ingénieurs. S'il s'est trouvé que tu sois l'un d'entre eux, je n'y suis pour rien. Je ne t'ai ni soutenu ni contesté. Tu

es l'ingénieur Jean Andreïca. « Electrotechnica » a proposé deux autres ingénieurs. Qu'elle défende ses hommes !

— Tu ne comprends pas que tout est secret? On ajourne, on ajourne, sans cesse arrivent d'autres papiers, il nous faut attendre, jusqu'à ce qu'on nous place devant le fait accompli. Je te le répète, moi je n'ai pas le droit de savoir.

— Va trouver le ministre, mon gars. Je vais le prier de te recevoir, va !

— Tu ne m'as pas compris ; j'ai retiré ma candidature.

— D'autant plus ! Tu défends la cause d'autres que toi.

— Mon cher papa, moi je ne me bats pas contre les moulins à vent . . .

Augustin s'approchait avec un grand tintamarre, on entendait sa voix dès qu'il entra dans le bâtiment, mais il ne paraissait ni furieux, ni mécontent, au contraire, il distribuait à bouche que veux-tu félicitations et vœux : « Bravo, vous vous êtes battus comme des lions, un coup de maître, vous dis-je ! » Cela tint jusqu'à la porte. Il frappa trois coup, éclaircit sa voix, entr'ouvrit le battant. « Est-ce que vous recevez encore des demandes de transfert? » L'instant d'après il se précipitait dans le bureau, saisissait Ion Andreïca par les épaules et se mettait à le secouer :

— Ça alors, a-t-on jamais vu ! Pourquoi perdre votre temps ici? Vous n'avez plus de foyer, plus de femme? Qui donc viendrait maintenant demander son transfert? Venez, que je vous montre le télex de Brașov : j'ai doublé la commande, je les ai mis au pied du mur, nous avons ici, regardez, l'assurance que les mesures nécessaires ont été prises pour que tout nous soit livré à temps. Je lui ai coupé l'herbe sous le pied, à mon confrère Ciocîrlan ! Ça fait deux semaines que je lui propose une convention, et lui, il m'a systématiquement évité. Est-ce que vous m'écoutez? J'écumais, vous savez, et il n'y avait que moi à être au courant . . .

— L'ingénieur Jean Andreïca a une réclamation à vous présenter.

— Non ! Non ! Finie la question du bureau de projets ! Plus de réclamation là-dessus ! Vous me rendez fous, ce matin on m'a encore fermé les portes au nez, j'y retournerai, je leur flanquerai tous les procès-verbaux sur les bras . . . Si on ne nous approuve pas une section « projets » au moins qu'on les voie plus souvent à l'usine, au moins qu'ils . . . Ce n'est pas de ça qu'il s'agit? dit Augustin radouci.

C'était bien pire : il écouta, se tut longuement, et au moment de dire quelque chose, il fut pris d'un accès de toux rebelle. « Le tabac, le tabac », se plaignit-il sortant vivement son porte-cigarette en argent, bourré de moitiés de cibiches, on se leurre soi-même. « En tous cas, avait-il ajouté, cette toux tabagique, moi je ne réussis à la calmer qu'avec des cigarettes. » Voilà qui est instructif pour nous autres débutants, observa pour lui-même Jean Andreïca, d'ailleurs on peut apprendre pas mal de choses utiles de cet homme-là, et en premier lieu, comment éviter une réponse directe. « La question me dépasse, finit par reconnaître Augustin, moi, en tant que directeur, je ne puis poser que des questions officielles et recevoir que des informations officielles. Chaque fois que j'ai demandé quelque chose, j'ai reçu des papiers. » Il avait éteint sa cigarette après quelques bouffées. Puis avait sorti un bâton de chocolat. Ce n'était pas du chocolat, avait-il expliqué, mais de la glucose.

— Bien sûr, l'important, c'est d'avoir résolu le problème de Brașov.

— Pourquoi ne serait-ce pas ça l'important? répliqua Augustin, devenu dur soudain. Vous voulez me prendre en défaut, devant votre père? Mes enfants en font autant. Qu'est-ce que vous savez, vous? Les contrats, le plan de contrats, l'import-export, les livraisons à faire, la commission d'arbitrage, les rythmes,

les projets, les penalités, les bénéfices. Les hommes, dites-vous, ça ne compte plus, les hommes, vous n'avez plus le temps de les voir, de vous souvenir qu'ils existent. Eh ! vous autres, romantiques attardés, vous pouvez vous le permettre, à votre âge. Moi, pour qui diable est-ce que je fais ça? En voilà des ingénieurs! Mes enfants auront leurs diplômes d'ingénieurs, eux aussi, d'ici deux mois et incapables qu'ils sont de voir les choses telles qu'elles sont, ils ne se rendent pas compte qu'ils auront à se battre, eux aussi, pour des contrats et pour le plan et pour les stocks. Ingénieur Andreïca, moi, je vous ai affecté tantôt à une section tantôt à une autre, et ce n'est pas encore fini, ce sera comme ça jusqu'à la fin de l'an prochain et ce n'est qu'alors, mon cher, que je pourrai me porter garant pour vous: vous serez apte à faire un directeur ! Ici ou ailleurs. Je vous souhaite de tout mon cœur de goûter un peu de ce pain-là. Dites, vos informations, au sujet de ce morveux, sont sûres?

— Il s'appelle Cormoran Petru, et son dossier se trouve à la commission des passeports. Ce dossier il ne reste plus qu'à le discuter et à lui apposer un visa la semaine prochaine, jeudi ou vendredi. Je sais encore que c'est l'ingénieur Tomoioagă, du ministère, qui s'est occupé de l'affaire, selon les indications d'autres personnes que je ne connais pas.

— Vous avez fait des investigations à votre propre compte?

— De la manière la plus simple, inventa Jean Andreïca. L'individu sort beaucoup, il aime les bons dîners et alors il ne sait plus tenir sa langue. Il a une petite amie qui, elle aussi, s'est vantée de la chose. Du coup, ça a pris de l'ampleur. Si vous ne me croyez pas . . .

— Attendez un peu, le temps de vérifier.

Jean Andreïca avait compris qu'il l'avait gagné à sa cause et pour la première fois il éprouvait le besoin de le remercier, sans retenue ni courbettes, comme il l'aurait fait pour un confrère et de l'assurer de . . . « Non, mais, qu'est-ce qui vous prend? » fit Augustin éberlué. « Pas de ça ! » Il fallait briser chez Augustin l'entêtement du début, ce NON catégorique que souvent il opposait automatiquement, avant de vous écouter jusqu'au bout, jugeant, sans doute, qu'il était dans son droit de directeur de dire tout d'abord non et de freiner de cette façon la vague de prières, de sollicitations plus ou moins argumentées, ou, qui sait, c'était peut-être une tactique adoptée par lui, pour vous obliger à fournir des preuves, à insister, ce qui lui laissait le loisir de vérifier. Il fallait briser son obstination, à moins que ce ne soit un manque de confiance, découvrit Jean Andreïca, il est à supposer qu'il a été plusieurs fois trompé . . . En moins de cinq minutes, Augustin était revenu: les informations étaient exactes, vérifiées par des voies détournées. « Nous avons, nous aussi, nos hommes, et si l'ingénieur Tomoioagă demande comment nous avons appris la chose, vous lui fournirez la variante du type dont la langue se débride quand il fait la noce . . . »

Ion Andreïca avait tiré son fauteuil devant la télé et il se délectait aux mésaventures de Laurel et Hardy, pour lesquels il avait un faible. Il s'était tenu à l'écart de l'entretien des deux autres et n'avait nullement l'intention de s'intéresser, plus tard, à ce qu'ils avaient obtenu, au ministère, dans l'affaire Tomoioagă (« ce doit être le noiraud plein de toupet que j'ai rencontré à Milan, qui s'étonnait qu'on m'ait envoyé là sans que je sache l'italien, et qui a dû faire office d'interprète, tandis que moi, j'exprimais mon opinion ! ») A moins que Jean ne tienne à l'informer de ce qui s'est passé et de la façon dont il s'est débrouillé — et dans ce cas, sûrement, il l'écoutera. Il évitait de se mêler aux affaires de l'ingénieur Jean Andreïca. A plusieurs reprises, il l'avait même laissé faire des bêtises. « Moi,

comment ai-je appris à monter à bicyclette ? » se souvint-il tout à coup. « Alors, quoi, est-ce que Jean m'a tenu ? Ou mon gendre ? Lui, le pauvre, il est tombé devant moi, et c'est moi qui ai dû le relever. Ce n'est pas sa spécialité que d'apprendre aux autres à monter à bicyclette. Il est docteur en médecine, lui. » Alexe Şerban vint lui rendre visite.

— Pourquoi ne rentres-tu pas chez toi ?

— J'attends que le torrent déferle.

— Si on pouvait au moins se défaire de certains que je sais ?

— Ça fait combien de nuits que tu couches à l'usine ?

— Est-ce que je dérange quelqu'un ?

— Quelle idée ! s'en défendit Ion Andreïca. Je songeais même à t'acheter un divan extensible pour que tu puisses te retourner à ton aise. Dis moi, franchement : tu as des ennuis avec Emilia, elle veut obtenir l'appartement aussi ?

— Elle a où loger, ici, et ailleurs aussi. Je n'ai plus le moindre ennui de son côté. Et je ne l'ai d'ailleurs plus revue depuis le divorce. Je lui ai téléphoné, elle refuse de me répondre, je lui ai fait savoir différentes choses, je lui ai écrit moi : mes voisins du dessus font un raffut infernal, jour et nuit. A ne pas croire, mais c'est comme ça. Tant que j'étais marié, je ne me rendais pas compte du bruit. Emilia se plaignait continuellement de ces voisins-là, elle se disputait même avec eux, c'est elle qui était le plus souvent à la maison ; moi, avec tout ce que j'avais à faire, j'étais plutôt un hôte de passage. Et puis, quand on a quelqu'un à qui parler on est moins attentif. Maintenant, dès que j'entre à la maison, ma cervelle éclate, j'entends tout : les gosses jouent au foot à travers les pièces, ils renversent les chaises, les tables, les vitrines, les fauteuils ; les parents, ils font couler l'eau tout le temps ; n'ai jamais vu ça, ils la laissent couler une minute, puis ferment le robinet, cinq minutes après, ça y est, c'est le déluge ; avant-hier j'ai sonné à la porte chez eux, c'est la dame qui est venue, elle seule ouvre la porte, je ne suis pas parvenu à voir son mari, il est fatigué, tracassé, il n'a pas d'emploi, mais il a de l'argent et un élève, saxophoniste, il n'admet aucune discussion, c'est elle qui m'ouvre : « Qu'est-ce que vous voulez encore ; j'en ai plein le dos d'avoir des malotrus à ma porte ! » Moi je trime ici, aux prototypes, pour nous sauver, et celle-là me traite de malotru lorsque je veux enfin me reposer chez moi !

— C'est mauvais, mon vieux, quand on entend tous les bruits ! Ouvre à ton tour la radio, la télé, lis à haute voix, jusqu'à ce que tu tombes de sommeil. Ou, c'est plus sûr, découvre une femme, une chanteuse d'opéra, qui les envoie tous au tombeau.

— La seule chose que je regrette, c'est de ne pas avoir d'enfants. Si tu veux m'encourager, dis-moi qu'il n'est pas trop tard, à quarante-deux ans. On n'a pas peur, nous, de la vieillesse, héhé ! Tu viens boire une bière ?

— J'ai affaire ici, je ne bouge pas.

— Tu attendras jusqu'à ce que tu prennes racine ! Augustin a fait un nouveau coup de maître, avec Braşov, et ça a fait le tour de l'usine en deux minutes, nous revoilà à flot ! Maintenant il est allé au ministère, pour la question des projets. Il en reviendra tout comme il y est parti. Et peut-être me donnera-t-il raison demain matin : dans notre usine, il y a sept ingénieurs occupés à la paperasserie, je te les installe, moi, aux projets, je leur joins, de plus, cinq employés de bureau ayant leur bac, et j'ai mon service de projets sans prier qui que ce soit. Mais lui, il n'écoute rien de ce que je dis, de ce que tu dis, de ce que dix ou cent peuvent lui dire, avant d'essayer de frapper un grand coup. Ça le maintient en forme. Mais tu vas le voir revenir d'ici une heure ou deux, le nez en sueur. C'est

sa façon, à lui, de faire savoir qu'il n'a pas eu de succès ; sa défaite se mesure à la sueur de son nez. Je vais lui acheter une pommade ou quelque chose dans ce goût-là.

— Il y est allé pour une autre chose aussi : pour cette malheureuse bourse.

— Ce n'était plus le cas. De mon côté, je suis allé ailleurs.

— Comment, tu as eu vent de l'affaire, toi aussi ?

— Ils ont tenu une réunion, ceux-là, ils voulaient rédiger un mémoire, protester auprès du ministère, finalement ils se sont disputés, alors ils ont pris peur et n'ont plus rien envoyé du tout. Ton Jean a été le premier à reculer. Pourquoi reculer, s'il savait avoir raison ? Trop faciles à vaincre, ces enfants-là . . .

— Et toi, qui es une force, qu'est-ce que tu as réussi à résoudre ?

— J'ai été trouver Colțan et je lui raconté la chose. Colțan a téléphoné à un certain Tomoïoagă, au ministère ; Tomoïoagă s'est lavé les mains, il ne sait rien, tous les dossiers sont chez son adjoint ; l'adjoint a dit qu'il ignorait les dernières décisions, et que l'on pose la question à Tănăsescu ; Tănăsescu a rappelé à Colțan qu'il y a des secrets d'Etat ; Colțan lui a rappelé qu'il y a des lois dans l'Etat, après quoi Tănăsescu a promis de s'intéresser à la chose. Ce que j'ai pu résoudre, moi ? Tu l'apprendras dans quelques jours : Tănăsescu ou quelqu'un d'autre retirera le dossier du neveu, peut-être même l'a-t-il retiré à l'heure qu'il est, et l'on enverra à sa place un ingénieur d'on ne sait où, en tous cas pas de chez nous, ni de « l'Automatica » et tu n'auras plus rien à dire : un ingénieur expérimenté, avec des années de services derrière lui . . .

— Jean a accompagné Augustin.

— Il est sûr de perdre, s'il y est allé.

— Moi, personnellement, je désire très fort qu'il perde, lui avoua Andreïca. Je ne le dis qu'à toi. Que justice se fasse, mais je voudrais que lui, il rate son départ. D'abord qu'il trime ici, encore un an ou deux. Qu'il se marie, qu'il ait des enfants. Qu'il voyage quand il se sera cassé encore un peu la tête ici. Il veut partir pour sa profession. Ce qu'il fait ici, c'est pour ainsi dire rien. Augustin le promène d'une section à l'autre. Je n'aurais plus une journée de paix avec lui s'il savait que c'est moi qui ai manœuvré Augustin pour ça . . .

Le soir, vers dix heures et demie, Jean, rentré chez lui, rédigeait un mémoire d'activité. Il avait à côté de lui son dossier de comptes-rendus, de communications à divers symposiums et sessions scientifiques, d'articles publiés dans des revues de spécialité, d'esquisses d'innovations ; il dressait l'inventaire du tout, et joignait les explications nécessaires. Au ministère, les choses s'étaient passées dans les termes les plus courtois. A peine étaient-ils arrivés que l'ingénieur Tomoïoagă leur offrait une tasse de café. Quant au dossier en question, il l'avait remis sans en prendre connaissance à un adjoint, Proca. Au bureau de celui-ci, ils avaient goûté d'une fine, du fait qu'on venait de recevoir une délégation et qu'il en restait un peu. Il leur aurait donné volontiers les explications nécessaires, il n'y avait là aucun secret, seulement il s'était occupé, lui, ces temps derniers, d'autres problèmes, de l'exportation en particulier, aussi les avait-il envoyées chez un autre adjoint, Tănăsescu. Là, c'est une infusion de menthe qui leur fut offerte. Tănăsescu n'avait connaissance d'aucun dossier portant le nom de Cormoran Petru, il devait y avoir là un malentendu. Peut-être aussi qu'un autre ministère avait essayé de pousser un des siens, ça c'était déjà vu, par malheur ; il allait s'informer. D'ailleurs, il y avait encore pas mal de bourses, fondées sur la réciprocité, et à des conditions avantageuses, personne parmi ceux qui les méritent ne sera oublié, bien que, bien que ici, chez nous, on fasse du travail sérieux, les

étrangers eux-mêmes le reconnaissent, et il est bien dommage que les jeunes pensent tant à l'étranger et avancent toutes sortes de prétentions. « Et puis, pourquoi ne pas vous inscrire à l'examen de doctorat? avait-il ensuite demandé à Jean. Je suis sûr que l'usine vous appuierait, et de notre côté, vous ne vous heurterez à aucune difficulté. D'ici trois semaines a lieu l'examen d'admission, vous avez le temps de vous y préparer, au besion en demandant un congé. Réfléchissez un peu : à vingt-neuf ans, être ingénieur, muni du titre de docteur ès sciences. Bien peu ont eu cette chance-là ! » Jean y avait consenti sur-le-champ, et il écrivait maintenant son curriculum vitae. Au départ, ils s'étaient serré la main comme deux amis. Ce n'est qu'au moment où il se retirait vers la porte, à reculons, qu'il avait dit à Tănăsescu : « J'allais oublier, le dossier Cormoran Petru se trouve à la commission des passeports, avec votre signature ». Augustin avait saisi sa main et l'avait envoyé valser dans le couloir. « Ça c'est d'une muflerie sans pareille ! Ça ne se pardonne pas, ça ne s'avale pas. En tous cas, ce n'est pas en moi que tu trouveras un allié ! » « Je comprends, lui dit Jean, lorsqu'ils se virent dans la rue, nous seuls devons pardonner et avaler, lui pas, il en est dispensé. Si c'est votre façon de penser, vous non plus vous ne trouverez pas un allié en moi ! » « Je n'admets pas l'effronterie ! » avait insisté Augustin. « Moi non plus ». « Tu es un morveux ! » « C'est un avantage pour moi, j'ai encore le temps d'apprendre certaines choses, ça dépend lesquelles . . . » « Viens boire un demi avec moi » avait dit Augustin pour le punir.

L'incident paraissait clos. Trois jours plus tard, alors qu'il s'était rendu au ministère pour y déposer son curriculum vitae et ses papiers, Jean Andreïca se vit inviter par l'ingénieur Tomoioagă à boire un café, non pas dans son bureau, mais dans une salle de conseil (où personne ne nous dérangera), « Je vous dois une explication, lui dit Tomoioagă. Non pas en qualité officielle, je n'y suis nullement autorisé, mais en qualité d'ami, si vous êtes d'accord. Nous ici, au ministère, nous ne sommes pas un Etat dans l'Etat. Le plus léger écart, la moindre erreur y sont punis, comme dans toute autre institution ou toute autre entreprise. L'affaire du dossier de Cormoran Petru n'est qu'un malentendu. Le secrétariat de la Faculté l'avait envoyé, aux fins d'approbation, à une commission du Ministère de l'enseignement et ladite commission, pour une raison que j'ignore, que je soupçonne tout au plus — vous savez, cette vieille maladie incurable, la bureaucratie, la crainte des responsabilités — nous a demandé un avis, en oubliant de préciser qu'il s'agissait d'une autre bourse — d'où tout cet imbroglio, toute cette folie. Officieusement, je puis vous dire que trois de nos fonctionnaires ont reçu un avertissement. Il ne reste à retenir de tout ça qu'un seul aspect : la fausse alarme qui a alerté tant de gens. Vous avez eu des émotions, bien sûr, vous avez subi un choc. A qui la faute? En tant qu'ami, je vous prie de m'aider à connaître de plus près mes collègues, et je vous fais solennellement la promesse de ne jamais rien leur reprocher. Ces fausses alarmes se répètent sans cesse. Si vous vouliez me dire, à moi, quel est celui qui vous a causé tant de tourments . . . et nous a mis, nous, en état d'alerte . . . A la fin des fins, on pourrait affirmer, à juste titre, qu'un secret a été divulgué . . . » Il y avait longtemps que Jean Andreïca n'avait bu un café aussi mauvais et aussi sucré. « Vous parlez de malentendu . . . de bureaucratie . . . de crainte des responsabilités. Qu'est-ce que cela a de commun avec le secret d'Etat? Quiconque lutte à l'encontre serait donc accusé de divulguer un secret d'Etat? » Il avait eu le répit nécessaire, non seulement pour préparer sa réponse, mais aussi pour réfléchir aux preuves. Par hasard, Diana Iosifescu avait découvert chez l'une de ses amies des cartes de visite. Jean Andreïca

s'était bien douté que tôt ou tard, il se trouverait quelqu'un pour lui demander par qui il avait eu connaissance de ce Cormoran Petru, pour insister et même au besoin le menacer, s'il ne répondait pas. Il était reconnaissant à Diana pour les preuves ainsi offertes. « Puisque je suis votre ami, je serais d'avis que vous cessiez de soupçonner vos collègues », avait-il conseillé à Tomoioagă. « Et voici pourquoi : Cormoran Petru aime s'amuser avec les copains . . . Il boit, il raconte toutes sortes de choses et il adore distribuer des cartes de visite. Une petite satisfaction de vanité. En voici un échantillon : en anglais, Cormoran Petru nous y annonce qu'il est ingénieur-diplômé, envoyé par l'Etat roumain auprès d'une firme japonaise. Vous pouvez la garder, j'en ai deux. » « Fou, fou à lier ! avait éclaté Tomoioagă. Mon cher ami, je n'ai suspecté ni mes collègues ni vous, nous nous connaissons bien, n'est-ce pas, et je connais aussi votre père, nous faisions partie de la même délégation, à Milan, je voulais simplement que les choses soient claires entre nous comme elles doivent l'être entre amis. Une fois de plus, comprenez-moi, je vous en prie, un peu plus et je recevais une sanction, moi aussi. Quand viendrez-vous me voir chez moi ? »

(. . .) C'est un samedi après-midi, vers les cinq heures, que Jean Andreïca avait conduit Simona chez ses parents, mais ce n'était pas pour la présenter, comme le veut la coutume. En fait, c'est au dernier moment, alors qu'il claquait la portière qu'il s'était décidé à la chose, car elle aurait pu l'attendre dans la voiture : « Viens donc voir comment nous habitons ». Ils ne faisaient que passer par là. Un collègue, duquel il avait emprunté ces derniers temps des dizaines de revues, l'avait prié de les lui restituer d'urgence. Aussi, se rendant à Cernica, avait-il fait un détour. Jamais il n'était venu chez lui en compagnie d'une femme. Lorsqu'une amie voulait le voir, elle lui passait un coup de fil et était toujours bien reçue. Amener une jeune fille, pensait-il, c'est rendre pour ainsi dire officielle une liaison. Jusqu'alors, ce n'avait jamais été le cas. « Maintenant non plus, précisait-il dans son for intérieur ; je veux simplement voir la tête de ma sœur, lorsqu'elle se trouvera nez à nez avec son élève des cours du soir. » Au cas où Simona aurait manifesté la moindre hésitation, il n'aurait pas insisté. Mais elle acquiesça sur-le-champ, le devança, ouvrit la petite porte et c'est au moment où elle posait le pied sur les marches du perron qu'apparut Ion Andreïca, en robe de chambre, chapeau de paille à la main. C'était l'heure de son « bain d'air » dans le jardinet, dernière la maison. Du début de mai à la fin de septembre, chaque fois qu'il avait un après-midi de libre il en profitait, pour peu qu'il y ait du soleil, pour se rendre dans le petit jardin et s'étendre sur une chaise-longue ou sur l'herbe. « Je suis venu chercher quelques revues », expliqua Jean non sans brusquerie, comme si son père lui avait demandé des comptes d'être rentré. « Mon père, tu le connais certainement », dit-il, en s'adressant à Simona. « Moi ? bien sûr que oui, mais je ne sais pas si lui . . . » Ion Andreïca la regarda un peu de biais, comme s'il était un peu irrité par sa présence, puis, il se gratta le sommet du crâne : moi, je vous ai vue quelque part, mais je ne me rappelle pas où. Il lui tendit la main. « Tu sais bien que papa est un type qui serre chaque jour la main à des centaines de personnes, ça fait qu'il ne peut se souvenir de chacune d'elles » dit encore Jean. Pénétrant dans le vestibule, il cria de là : « Je prends les revues et on repart ». Il avait laissé Simona aux soins de son père, qu'il se débrouille à sa façon, c'est son affaire. Mais il ne mit aucune hâte à retrouver ce qu'il cherchait. D'ailleurs, les revues étaient pour la plupart à portée, réunies en tas, sur le bureau. Deux minutes ne s'étaient pas écoulées que paraissait Gaby, quelque peu intriguée, elle aussi : d'en-haut, à l'étage, elle avait vu son frère entrer avec une femme, dont

le visage lui paraissait connu, et elle était accourue pour savoir de quoi il retournait . . . « Une connaissance à moi, je suis passé par ici pour prendre des revues. » « Une connaissance? De quel genre? » Jean avait allumé une cigarette. Puisqu'il était à la maison, il voulait en profiter pour se changer. Gaby sortie, ce fut la mère qui entra :

— Qui est cette jeune personne?

Ainsi donc, se dit Jean, tous ont senti, dès le premier moment, que c'était une arrivée insolite, qu'il allait se passer quelque chose. Si le docteur Mihalcea avait été à la maison, sans aucun doute il serait venu, lui aussi, poser des questions, à contre-cœur, c'est vrai, mais il serait venu tout de même.

— Qu'est-ce qu'il te prend, dis voir un peu, lui cria sa sœur. Tu amènes maintenant mes élèves chez nous? Ne t'en fais pas, personne ne nous entend, ils sont tous dans le jardin, papa raconte une histoire à la donzelle, tu sais bien, celle du cheval, du cavalier fatigué et du picotin d'avoine. Jette ta cigarette et réponds-moi : c'est ta petite amie?

— Une connaissance, je te l'ai pourtant dit, que nous ne faisions que passer.

— Sur la route de Cernica?

— Pourquoi Cernica, à tout prix?

— Ma parole, je ne te croyais pas capable de me jouer un tour pareil ! Comment as-tu l'audace de me l'amener, comme ça, sans prévenir? Tu sais pourtant bien que je n'admets pas la moindre familiarité avec mes élèves. De plus, celle-là ne m'est même pas sympathique !

— A cause du pétard sous ta chaise?

— Que le diable l'emporte, avec son pétard ! éclata Gaby, mais à peine quelques instants s'étaient-ils écoulés qu'elle pouffait, prise d'un rire enfantin : j'étais sûre, absolument sûre que c'était elle qui l'avait placé, un vrai petit diable, les garçons l'ont d'ailleurs surnommée : le diable à sonnettes. Sache que je n'ai pas du tout envie de rire. C'est ton amie de Bucarest? ou de Cernica? J'ai l'impression que c'est plutôt de Cernica. A franchement parler, je ne voudrais pas faire de gaffe . . .

— Tu peux la recaler à son examen d'anglais, je n'interviendrai pas.

— Mais elle l'a passé, elle a même eu un 10.

— Sans doute es-tu un professeur indulgent.

— Je ne te conseille pas de faire valoir ton baragouin anglais en sa présence, lui conseilla Gaby. Je t'ai dit que c'était un petit diable, mais par ailleurs, elle est calée, au courant de tout, tu auras eu l'occasion de t'en convaincre. L'as-tu conduite quelque part, au spectacle, au restaurant? Je veux dire, dans le monde ! Est-ce quelque chose d'officiel que nous serions les derniers à apprendre?

— Et si ce n'était pas absolument officiel?

— Oui, bien sûr, c'est une vraie femme, reconnut Gaby, avec une certaine gravité dans la voix. Elégante, bien élevée, une présence, rien à dire ! Mais elle travaille aussi dans la même usine que vous, où tout s'apprend, et je m'étonne que papa, si bien informé en général, n'en ait rien su. Lorsque ce sera pour toi le cas de te décider, moi, je me tairai. Je ne veux être que simple spectatrice, dans toute cette affaire. Mais sache que plus que son mari, tu seras son gardien ! lui prophétisa Gaby. Une fille comme elle, tu devras la surveiller jusqu'à ses soixante-dix ans ! Ça t'arrange? Apprends, de plus, qu'elle veut des enfants.

— Es-tu tellement sûre que je l'épouse?

— Ça se sent, ça se voit, tu as choisi un prétexte pour nous l'amener . . . tu es timoré devant elle aussi, comme tu l'es devant nous, tu l'as laissée à papa

CORNELIU BABA: Les Modèles

CORNELIU BABA: Le Joueur d'échecs

pour qu'il lui raconte des histoires. Ça ne prend pas, avec moi ! Dis donc, où est-ce qu'elle fait faire ses robes? C'est à en perdre la tête, chaque jour une autre toilette, et elle voudrait que nous autres, femmes professeurs, nous la sympathisions.

— Elle se les coud toute seule, lui expliqua Jean. Elle achète des coupons, des soldes et elle sait les combiner avec beaucoup d'ingéniosité. Si tu veux, elle te fera des robes, à toi aussi, j'arrangerai ça, sans qu'il t'en coûte rien, bien sûr il n'y a pas de problèmes.

— Tu me vois, non mais, me mettant à la merci de mes élèves !

— Bon, bon ma vieille, qu'il en soit comme tu le dis, ne te mets pas à sa merci, résiste, parce que, n'est-ce pas, tu es professeur, professeur d'anglais par surcroît, porte ce que tu as, va trouver tes essayeuses de la maison de couture « L'Art de la Mode » et puis fais-toi voir à ton mari pour qu'il te dise comment te vont tes belles robes de grande dame offensée.

— Dis-moi, vrai, tu n'aimes pas ma façon de m'habiller?

Jean fit en hâte un paquet de ses revues, les prit dans ses bras et sortit de la pièce, malgré l'opposition de Gaby : « Tu vas répondre à ma question, insistait-elle en lui barrant le chemin, et en le tirant en arrière, je veux connaître tes objections, sinon, je ne te le pardonnerai pas, sache-le ». Elle ne pouvait pas supporter les critiques en ce qui concernait ses toilettes, assez coûteuses d'ailleurs. « Moi je m'habille à mon goût, peu m'importe ce qu'on pensent les autres, femmes et hommes, mais j'exige de ta part une réponse immédiate . . . » Ion Andreïca n'avait pas terminé son récit. « Sans doute n'a-t-il ni queue ni tête et n'est-ce qu'un prétexte saisi par mon père pour retenir Simona dans le jardin pendant que je m'occupe d'autre chose, il soupçonne probablement que je me prépare pour le bal . . . » « Comme je vous le disais, l'homme n'avait ni mangé ni dormi depuis longtemps. Arrivé devant l'église en bois, au clocher si haut que l'on pouvait à peine deviner la croix tout au sommet, il arrêta son cheval et voulut descendre, mais ni ses mains ni ses pieds ne lui obéissaient plus, aussi ne réussit-il qu'à se pencher un peu d'un côté. Voyant sa faiblesse, le cheval se coucha tout doucement dans l'herbe et y déposa son cavalier comme un sac. A deux pas de là se trouvait une haie de branchages, de laquelle l'homme finit par détacher un bâton sur lequel s'appuyer. Mais c'est après que surgit la difficulté : comment arriver au haut du clocher? L'escalier étroit et rongé par les charançons était peu sûr. Le cheval se roula et se roula encore dans l'herbe avec délices, dans l'attente du ding-ding-dong des cloches, puis, le silence se faisant de plus en plus lourd, il fut pris de souci, comme tout cheval qui se respecte. S'il avait conduit son maître jusque-là, c'était dans un but bien déterminé : il fallait prévenir les hommes, par le son des cloches, qu'un grand danger les menaçait. Apparemment, son bon maître s'était endormi — et le voilà qui sans hésitation aucune — entreprend de grimper, lui aussi, tout en haut du clocher. Ionică[2], qu'est-ce que tu veux ? »

— Je regrette d'avoir à te priver de ton auditoire.

— Mêle-toi de tes affaires !

— C'est juste ce que je veux, moi aussi : je porte les revues, je reconduis Simona chez elle, puis je reviens, et je te promets d'écouter la fin de l'histoire avec la plus grande attention.

— Non, mais, c'est lui qui vous commande quand vous devez partir et quand vous devez venir? dit Ion Andreïca, feignant la révolte. Moi je vous aurais

---

[2]) Diminutif roumain de Ion (Jean)

crue plus futée ! Mon petit Ionică, va donc porter tes revues, pourquoi les garder comme ça dans tes bras, et laisse cette enfant ici, nous avons bien des choses à nous dire.

— Fais bien attention en conduisant, lui recommanda Simona.

— Seigneur, que de gens prennent soin de moi !

— Ne tarde pas, je mets le couvert dans le jardin, lui dit sa mère qui s'était mise à arroser les fleurs. Et, au retour, entre donc dans une pâtisserie et achète de la crème fouettée . . .

— Des oranges aussi, lui cria Simona.

— Gaby, tu n'a rien à commander, toi?

D'en-haut,Gaby lui faisait comprendre qu'elle lui arracherait les yeux. Aucun doute, l'arrivée inopinée de Simona chez eux était un événement, ils l'avaient acceptée d'emblée, on lui racontait des histoires (qu'est-il arrivé à ce type-là, dans son clocher?), on arrosait les fleurs, on mettait les petits plats dans les grands. Il était à peu près convaincu qu'au retour il trouverait Simona en haut, dans l'appartement de sa sœur, assistant à une véritable parade de la mode, Gaby ne perdra pas l'occasion de lui étaler toutes ses affaires. Et si Simona n'allait plus repasser par là? Comment éviter alors de répondre aux questions de sa mère, où est-elle, cette fille? Qu'est-ce qu'il lui est arrivé? ! Elle est allée dans la forêt, les loups l'ont mangée, que lui répondre d'autre? Pourtant il ne regrettait pas de l'avoir invitée chez eux au dernier moment, et il ne se faisait pas trop de soucis de ce qu'il allait se passer le lendemain, une semaine après ou plus tard. Dommage seulement de ne plus pouvoir aller à Cernica ce soir-là. Le lendemain, il devait étudier, mardi il avait son examen d'inscription au doctorat, mercredi c'est Simona qui devait passer un examen et comme ça la semaine s'écoule, avec ces examens, avec le bureau, avec Augustin qui mijote un nouveau coup de maître, il veut fourrer son nez dans les prix de vente. Et avec Ion Andreïca, depuis trois jours contremaître de forges, en apparence plus gai, plus agile, mais au fond de lui-même plus sombre, cette nomination ne lui réussissant guère, surtout en une pareille période, mais loin de lui la pensée de refuser, il n'est pas homme à battre en retraite, lui, si dur que ce soit. Mais sa tranquillité s'en est allée, il a lui aussi, maintenant, quelque chose à perdre, et même il s'est oublié jusqu'à dire qu'il avait une section, une usine à perdre, voilà le hic ! C'est qu'il se sentait fort lorsqu'il était ouvrier — au bas de l'échelle, le degré le plus solide, indestructible, on ne peut pas en tomber. Et ainsi coulent les jours, les semaines. Avec Gaby, toujours soucieuse de son prestige et de son autorité de professeur, de la réussite de ses nouvelles toilettes, bien sûr. Elles te vont parfaitement, parfaitement ! lui assure le docteur Mihalcea qui s'entend à beaucoup de choses, mais aux robes, guère, il a rapporté à Gaby, de Paris, des espèces de sacs de soie, qui se prétendent robes du soir. Et avec Simona, « sa femme de Cernica », c'est ainsi, semble-t-il, que l'a désignée Gaby. Il s'attarda près de deux heures en ville. « Laissons-les seuls et voyons à mon retour s'ils se sont ennuyés. Ils ne s'ennuient pas, eux, s'encouragea-t-il, ils ont tout de suite jeté leur dévolu sur elle. Il y aurait, en fait, une seule solution, c'est qu'elle renonce à son travail à l'usine, qu'elle fasse sa dernière année secon-

daire au lycée même, aux cours du jour, puis qu'elle entre à la Faculté . . . Au cas où . . . bien entendu . . . » « Des oranges aussi ! » lui avait glissé Simona, exactement comme une épouse, elle entrait dans ses droits, elle se sentait en même temps protégée, aussi longtemps qu'elle était chez lui, il devait l'écouter. « Il va y avoir du grabuge, à cause de ces oranges », avait prévu Jean Andreïca et il ne s'était pas trompé. Sa mère, inquiète, l'attendait à la porte, pourquoi avait-il tant tardé, tous s'étaient réunis dans le jardin, son père avait achevé son récit. Simona et Gaby s'affairaient déjà à la confection d'une blouse et d'un pantalon.

— Où t'es-tu égaré? s'enquit aussi Simona.

Il lui répondit, comme un mari employé:

— J'ai bu une bière avec des copains !

Puis ce fut la question des oranges : Simona dit qu'elle avait déjà pris son repas et qu'elle se contenterait d'une orange. Le premier à sursauter avait été Ion Andreïca :

— Ah ! ah ! une orange ! Alors allez-vous-en. Puis se tournant vers Jean : Dis donc, c'est ce genre de fille que tu m'amènes? Voyez-vous ça, une orange !

Sur la table il y avait du caviar de carpe et une roulade de volaille, dans la cuisine attendaient un rôti de porc et des petites saucisses de chevreuil, après c'était le tour d'une glace à la crème Chantilly et d'un gâteau aux fraises . . .

— Un repas de gens bien portants, qu'est-ce qu'elle nous veut, celle-là, avec son orange, j'ai mal compris sans doute. C'est que vous ne vous plaisez pas chez nous ! décida Ion Andreïca, et de poursuivre un bon moment, sans résultat tant soit peu encourageant.

— Allons ! servez-vous et ne soyez pas si enfant ! lui dit sa future belle-mère, et Simona lui renvoya la balle, le sourire sur les lèvres :

— Allons ! ne soyez pas si belle-maman !

Jean ne se mêlait de rien. Ce n'est que lorsque Gaby eut juré qu'elle ne mangerait pas, elle non plus, si son élève n'honorait pas les plats, qu'il intervint, conciliant . . .

— Au fond, pourquoi regardez-vous les uns dans les assiettes des autres? Chacun mange ce qu'il veut et autant qu'il peut. Gaby, ma chère, bouffe tant que tu voudras, ne te gêne pas, tu n'as plus de problèmes, tu es mariée, ta silhouette ne compte plus. Pourquoi t'obstiner à convaincre une pauvre élève?

Cependant Ion Andreïca s'entêtait à ne pas comprendre :

— Et si c'est une élève, pourquoi ne . . . Ah ! la silhouette, bien sûr! Eh bien ! nous voilà dans de beaux draps ! J'en ai mal à la tête.

— Moi aussi, je vous assure, lui répliqua Simona. Je le jure sur tout ce que j'ai de plus sacré, vous êtes pires que Fănică. Comprenez donc une bonne fois, si je deviens une grosse dondon, qui voudra de moi? Bon ! Je vais tout manger, amenez vos rôtis, vos gâteaux et tout le bazar !

Après quoi, Ion Andreïca vit dans son assiette une tranche de viande en plus, Gaby un bon morceau de roulade ; chaque fois que quelqu'un tournait la tête, il recevait une ration supplémentaire.

— Eh bien, vous êtes contents? j'ai tout mangé ! annonça Simona.

— Qui est-ce, ce Fănică-là?

— C'est mon cher beau-frère, contremaître à l'usine, Predoleanu, de l'atelier no 2. Il est marié à ma sœur et ils ont un enfant. Mon frère Tudorică et moi nous nous trouvons sous son aile protectrice.

— Ah ! Fănică-le-bélier ! dit Ion Andreïca, amusé. Il a la tête pleine de bosses, mais il ne renonce pas. Il a pris les choses au sérieux avec l'entêtement du bélier et il ne lâche pas prise. Aujourd'hui, c'est à Augustin qu'il en a eu, parce qu'il lui prend des hommes en vue de je ne sais quelle action, au club. Qu'est-ce que vous avez contre lui?

— Il me bourre le crâne de ses conseils.

— Choisissez ceux qui vous conviennent.

— Moi, choisir? Sachez que je le fais marcher !

— Mais s'il vous y prend !

— C'est bien possible que ça se passe d'ici peu, peut-être même dimanche prochain, à cause du « gars du Banat ». Vous savez, comment vous dire ça, pour que vous ne compreniez que ce qu'il faut. Fănică craint qu'il ne m'arrive . . . enfin, quoi . . . une fille de la campagne . . . un peu folichonne, par ailleurs travailleuse et obéissante de temps en temps . . . alors, si je tarde un peu, il se fait du souci . . . une nuit, où j'ai tardé totalement il a signalé mon absence à la milice et il m'a cherchée à l'hôpital d'urgence, heureusement qu'il n'a pas pensé à autre chose . . . et alors, pour qu'il cesse de griller sur des charbons ardents, j'ai inventé un garçon du Banat, tout ce qu'il y a de comme il faut et amoureux et ça a pris. Fănică a un faible pour ceux du Banat et depuis un mois il me harcèle pour que je le lui présente, que je l'invite chez nous . . . moi, je l'envoie tout le temps en délégation, ce garçon . . . mais ce matin, Fănică m'a intimé de le lui amener à déjeuner dimanche prochain, sinon, il changera d'opinion à mon égard . . . Bien sûr, il reste encore quelques jours à courir, d'ici dimanche, et je crois bien que je vais l'expédier cette fois-ci à l'étranger, mon amoureux du Banat, en bon technicien qu'il est . . .

(. . .) De dimanche à jeudi, vers midi, tout se déroula normalement. Jean Andreïca fut admis comme candidat au doctorat et il lui fut annoncé qu'il partirait à l'étranger, en République Démocratique Allemande, avec un groupe de techniciens et d'ouvriers. Une récompense, et pourquoi? ! . . . De toute façon, il comprit que ce n'était pas lui qui était désigné pour le Japon. « Tant mieux, se répétait-il, tant mieux ! » sans se rendre compte en quoi consistait ce « mieux », après avoir tant lutté pour obtenir la bourse ; il n'était pas encore disposé à admettre qu'il lui aurait été difficile, pour ne pas dire impossible de se séparer de Simona pour une année entière. Mercredi, Simona, elle aussi, avait été honorablement reçue à son examen. Ils avaient décidé de passer l'après-midi du jeudi à Cernica. Mais le matin même, à dix heures, Jean Andreïca se vit appeler à la direction. Dans le bureau d'Augustin se trouvaient aussi les ingénieurs Cupcea et Stratilat, ainsi que Bojin, le contremaître. « Un ennui quelconque, sans doute,

se dit Jean, à en juger par la façon dont Augustin se pinçait le menton. C'en était un, si l'on veut, il s'agissait plutôt d'une situation claire mais de laquelle on ne pouvait sortir que par des moyens détournés, de ceux qui n'attirent pas trop l'attention. Il y avait eu des temps creux trois ou quatre semaines auparavant au moment où l'entreprise de Brașov avait eu du retard dans ses livraisons. Dans la plupart des sections, on avait travaillé au ralenti, deux jours durant, mais personne n'avait été lésé du point de vue pécuniaire. « Il reste en somme à récupérer une journée de travail. Ce qui ne peut se faire qu'un dimanche. Dimanche prochain, avait proposé Augustin. Je pensais qu'il serait bien que vous en parliez, vous, à quelques hommes, entre «quatre yeux», pour que tout parte d'eux, que ce soit comme une initiative. L'argent a été touché pour huit heures de travail par jour et s'il se produit des temps creux, il faut récupérer ensuite tout ce qu'on peut. Je vous le répète, il y a là une situation objective, rien d'illégal, mais il faut que la proposition vienne des ouvriers eux-mêmes. Moi je connais telle ou telle usine, où l'on procède ainsi. En ce qui concerne lorgu Berindeï, c'est moi qui ai arrangé les choses. Il reconnaît que pour des raisons indépendantes de notre volonté, on a peu travaillé deux journées durant, et il est d'accord pour récupérer. Ça fait que je veux vous voir, vous aussi, à la besogne ! » Tout de suite après, Augustin s'excusa: la centrale réclamait d'urgence certains rapports, et il les congédia. En fait, il n'avait pas trop d'inquiétude en ce moment quant à la réalisation du plan pour le premier semestre mais dans son idée, une journée de travail en plus garantissait la réussite. Les changements opérés dans les sections, l'organisation puis les réorganisations successives (alors qu'il aurait été raisonnable de les échelonner sur une ou même deux années, mais Augustin en avait différé l'exécution, avec l'approbation de la centrale et du ministère . . .), et, de plus, le grand nombre de forces réunies pour le processus de miniaturisation de certains produits, tout cela avait quelque peu ébranlé un équilibre difficilement obtenu et, partant, assez fragile. Cependant, c'est d'ailleurs que lui venait son plus grand cassement de tête: son « coup de maître » avec l'entreprise de Brașov s'était pour l'instant retourné contre lui. Il avait demandé et obtenu, sous la signature du ministre, des commandes doubles. Aucune difficulté à cet égard, toutes les pièces arrivaient à temps. Lui, il s'était cru astucieux: pour le premier semestre au moins, la production supplémentaire compterait comme un dépassement du plan, et non pas comme entrant dans les tâches imposées. La centrale et le ministère s'étaient montrés d'un autre avis, les directeurs des autres entreprises de la centrale avaient envoyé adresses sur adresses et ne se montraient nullement disposés à se laisser embobeliner par Augustin avec ses dépassements spectaculaires. Finalement une décision avait été prise, et il n'entendait pas revenir là-dessus. Mais à cette heure, la direction opérative de l'usine était seule à connaître les dessous de l'affaire, et Augustin se souciait peu que les autres en sachent tout aussi long. Une journée de travail en plus nous aiderait à dormir sur nos deux oreilles. Si seulement nous pouvions gagner ! Aussi Augustin avait-il fait venir les hommes en lesquels il avait la plus grande confiance. Jean Andreïca aurait bien voulu lui poser quel-

ques questions, mais il n'en avait pas eu l'occasion. Il s'était mis à la recherche d'Alexe Şerban: comme un fait exprès, Alexe était parti en délégation le jour même pour Craïova. Son adjoint, l'ingénieur Voïnea jurait ne rien savoir, il n'avait pas été consulté sur l'intention de la direction opérative de faire travailler les ouvriers le dimanche. D'ailleurs, avait-il ajouté, étant donné que la question des récupérations est d'ordre strictement administratif, il ne voyait pas la nécessité de son intervention . . . Le premier à s'engager à travailler le dimanche fut lorgu Berindeï. Après avoir tenu un petit speech à l'atelier de tours no 2, il recommença à la section de mécanique fine, personne ne se montra contre, et même quelques ouvriers l'applaudirent. C'est juste et c'est honnête, récupérons; un dimanche, un seul, pour tout un semestre, ça ne compte pas. L'ingénieur Stratilat, ayant promis à ses hommes une journée libre à prendre à une autre occasion, eut un succès encore plus grand. Avec ceux des constructions métalliques, le contremaître Bojin s'embourba, du fait qu'un grand nombre d'entre eux, étant « navettistes » ne se montraient pas d'accord, il y avait, au village, des baptêmes ou des noces. Jean Andreïca, lui, entreprit deux ouvriers de l'atelier de prototypes. « Ben ! on veut bien s'il le faut », dirent-ils sans montrer trop d'enthousiasme, « mais c'est parce que c'est vous qui le demandez. Vous au moins, vous faites pas comme les autres, vous restez ici après le programme, vous, tandis qu'eux, y s'dépêchent d'aller à la pêche ». Jean Andreïca apprit à cette occasion que certains de ses confrères allaient trois et même quatre fois par semaine taquiner le goujon pendant leurs heures de travail. C'est de la section de la forge que devait s'occuper Bojin; il avait instruit de son mieux quatre ouvriers, pas des plus jeunets. Eux, persuadés que le contremaître Ion Andreïca était d'accord, avaient proclamé à cor et à cri, pour que tout le monde les entende, qu'ils avaient pris l'engagement de travailler le dimanche. Apprenant la chose, Ion Andreïca les appela et leur intima de se rétracter, ce qu'ils firent incontinent. Ils lui expliquèrent ensuite que c'était le contremaître Bojin qui les avait circonvenus. Deux minutes seulement avant la pause de onze heures, Ion Andreïca entra dans la section de mécanique fine, grimpa sur des caisses renfermant des pièces mécaniques et pria les hommes de ne pas quitter l'atelier durant la pause.

— Que quelqu'un dise aux ouvriers du montage et à ceux de l'atelier des tours no. 2 de venir ici. Avec les autres sections on discutera plus tard . . .

— Descends de là, lui cria le contremaître Bojin, puis le prenant par le bras il le traîna, pour ainsi dire, hors de l'atelier.

— Ecoute, si c'est à moi qu t'en as, c'est pas grave, mais faut que tu saches que ton fils il est mêlé à cette affaire, et deux autres ingénieurs aussi. Et puis, tu sais, moi je ne vois rien d'illégal à ça.

— Ça sent mauvais, ça sent très mauvais, lui lança vertement Ion Andreïca.

A la section de mécanique fine se trouvaient réunis des travailleurs de la plupart des ateliers. Augustin, ni furieux, ni repentant, était là, lui aussi, comme tout un chacun, pour voir et pour entendre. Ion Andreïca s'était de nouveau juché sur une caisse.

— J'ai une question à poser à Iorgu Berindeï...

Sur le coup, des dizaines d'hommes exhortèrent Iorgu à passer dans les premiers rangs, éventuellement à monter lui aussi sur une caisse, mais lui, ne tenant pas compte de leur invite, restait sur place.

— Je veux savoir qui est-ce qui t'a demandé de t'engager à travailler le dimanche?

Cette fois, Iorgu Berindeï se fraya un chemin à travers les caisses pleines, et grimpa avec agilité sur l'une d'elles.

— C'est le camarade directeur Augustin, ici présent. Vous savez bien que j'ai toujours été contre ce genre de travail et que j'ai soulevé le problème là où il le fallait. Mais maintenant la situation est différente, il faut qu'on récupère une journée perdue à cause des temps creux qu'on a eus dans la production.

Miluță, de l'atelier des forges, lui cria:

— Descends, espèce d'ahuri! Nous, c'est pas de notre faute si on est resté à pas faire grand-chose, d'autant plus que les forges, l'atelier no 4, celui de constructions métalliques et le no 2 ont travaillé en plein!

Une vingtaine encore auraient voulu prendre la parole.

— Non, non, dit Ion Andreïca, avec un geste de refus; moi, je ne tiens pas une réunion, je n'y suis pas autorisé et je n'en ai pas besoin. Je veux simplement vous dire ce que je pense et vous fournir certaines informations, après quoi, vous déciderez en connaissance de cause. On a recours à des roueries. Des hommes sont appelés pour qu'à leur tour ils convainquent d'autres hommes de manifester leur ardent désir de travailler le dimanche. Je vous connais, vous me connaissez, nous, le travail ne nous fait pas peur. Chaque fois qu'une calamité s'est abattue sur le pays, on a travaillé jour et nuit, tant qu'il l'a fallu, personne n'a refusé parce qu'on savait pourquoi on le faisait. Mais, maintenant, pourquoi est-ce? Iorgu Berindeï, sais-tu au moins le motif pour lequel on t'a dit de venir dimanche? Je vais te le dire, et je vais vous le dire, moi: il n'y a pas de certitude quant à la réalisation de notre plan semestriel, du fait que nos tâches se sont trouvé accrues par suite des commandes de Brașov. Une journée de travail en plus nous tirerait certainement d'affaire. Pourquoi nous avoir caché la vérité? S'il n'y avait aucune autre solution, je serais le premier à vous conseiller de venir. Mais il y a moyen de s'en tirer autrement: la relève de nuit ne travaille qu'avec sept contremaîtres et trois ingénieurs; jusqu'à ce que le semestre s'achève dans de bonnes conditions, je prendrai la relève de nuit, j'en invite d'autres à en faire autant. Hier, quatre-vingt-trois ouvriers ont manqué, aujourd'hui, il y a soixante-dix-neuf absences pour les raisons suivantes: quatre hommes sont en congé médical, onze manquent sans motifs, les autres ont été envoyés pour venir en aide à un chantier de constructions; qu'ils cessent de la faire aux heures de programme! Je regrette que tout cela se passe le jour où Șerban, le secrétaire du comité de parti, a été envoyé en délégation en province. Je regrette aussi que les ingénieurs Cupcea, Andreïca, Stratilat, que le contremaître Bojin et que Iorgu Berindeï se montrent prêts à exécuter n'importe quelle disposition. Je demanderai qu'ils soient appelés devant le comité de parti.

— Je m'y présenterai, moi aussi, de bon gré, cria Augustin.

— Bien sûr, pour y soutenir votre point de vue.

— Mais non, mon vieux, s'agit pas de moi, je n'ai plus de point de vue ! Et avec une agilité surprenante, Augustin avait bondi sur l'une des caisses. J'ai eu et j'ai encore certaines craintes pour ce semestre un peu désordonné. C'est moi qui suis responsable pour tout ce qui arrive de mal dans cette usine. Je ne désire rester directeur que trois semaines encore, jusqu'à ce que le semestre s'achève. Nous tiendrons alors l'assemblée générale, et il sera en votre pouvoir de me changer pour un autre, moi je ne puis vous changer, vous, vous le pouvez . . . Ce ne sera d'ailleurs pas nécessaire, je me désisterai auparavant.

— Si vous avez en faveur de qui!

— N'aie pas peur Ion, il y a toujours des amateurs. Ordre: pas un homme à l'usine dimanche. Je serai là pour y veiller. C'est moi qui ai donné ce matin des instructions à mes collaborateurs. Qu'ils veuillent bien m'en excuser. Ne les faites plus comparaître devant le comité de parti. Moi, je vous garantis le semestre, mais à une condition: c'est que les dispositions prises quant à la discipline et à la relève de nuit soient respectées. Descends, Ion, et aide-moi à descendre aussi. Si j'ai bonne mémoire, c'est toi qui m'as aidé à monter, il y a sept ans !

Plus rien à discuter autour de la question du dimanche. L'intention marquée par Augustin de se retirer avant d'être mis à l'écart ne souleva pas une trop grande agitation. Il avait déjà déclaré, à d'autres occasions, qu'il ne pouvait ni ne voulait plus être directeur, pour qu'ensuite on le retrouve plus acharné que jamais. Par contre, Ion Andreïca avait retenu l'attention, et c'est autour de lui que tournaient tous les commentaires. Il avait également lancé une attaque contre son propre fils. Comment est-ce que ça s'appelle, ça? Ça ne s'appelle d'aucune façon. Jean se trouvait mêlé à l'affaire, tout comme les autres, et il ne pouvait pas l'oublier. Quand on veut qu'une chose ressorte clairement, rien d'autre ne doit compter. Quand on le veut absolument. Qu'on y a intérêt. Lui, Andreïca, le vieux, quel était son intérêt? Il avait senti qu'il y avait là quelque chose de très grave, et que si l'on travaillait le dimanche, cela ferait, pour peu qu'on l'apprenne, un éclat dont on se souviendrait. Et qui donc, en même temps qu'Augustin et que deux ou trois autres, aurait payé les pots cassés? Ce Ion Andreïca, député, membre du comité municipal de parti, comment s'oriente-t-il, où avait-il la tête? Jean a sa voiture, c'est en voiture qu'il vient à l'usine. Andreïca, le vieux, y vient en trolleybus et en repart de même. Moi, en tous cas, je ne les ai jamais vus venir ou partir ensemble. Il paraît que Jean habite plutôt à Cernica, et pas seul, avec une fille de l'atelier no. 4. Sans doute s'est-il passé quelque chose dans la famille et le vieux ne le supporte plus.

Jean rencontra son père à la commission d'homologation des produits nouveaux: sur toutes les questions relevant de la technique, ils s'entendaient à merveille. « Il faudrait nous en tenir là », pensa Jean. Il aurait été injuste de reprocher au vieux le fait de l'avoir critiqué. Ion Andreïca n'avait blessé ni ne blessait personne. Il savait certaines choses, il avait ses idées là-dessus, il

n'avait pas peur d'entrer en conflit avec les autres, il ne mâchait pas ses mots et se déclarait prêt à rendre des comptes pour chacun d'eux. Il allait de l'avant, avec des hauts et des bas. « Ce n'est pas moi qu'il visait; il défendait certaines lois, certains principes. Un Ion Andreïca doit exister partout. Personne n'a voulu me nuire. Augustin m'a présenté ses excuses. A lui non plus je n'ai rien à reprocher. Il m'a tout juste proposé de faire son jeu, il ne m'y a pas obligé. » « C'est qu'il nous a eus jusqu'au trognon, le vieux », lui avait dit lorgu Berindeï, amusé; lui non plus, n'avait rien à reprocher à Ion Andreïca. « Je lui donne raison, sachez-le ! » « Et moi aussi. Seulement, voilà, moi je ne peux plus, dans ces conditions, habiter chez lui ! Une chambre meublée, ça coûte dans les cinq ou six cents lei par mois. Quel que soit le prix, il faut que j'en trouve une. » Il acheta un quotidien qui publiait des petites annonces et il traça un cercle au crayon rouge autour de sept d'entre elles. A Simona, il dit qu'il était appelé au ministère à cinq heures, au sujet de son voyage à l'étranger sans doute. Je n'en aurai pas fini avant sept ou huit heures. Leur après-midi était fichu ! Il lui semblait indiqué de ne voir personne, Simona non plus, quelques jours durant. Dimanche ou lundi au plus tard, il pourrait communiquer sa nouvelle adresse.

(. . .) Le lendemain, à l'usine, il ne vit la jeune fille qu'en passant. En possession de cinq autres adresses, il partit dès la fin de la relève, pour se mettre de nouveau en quête d'un logis. Samedi matin, nouvelle réunion de la commission d'homologation des produits nouveaux, où il donna son accord à une proposition de Ion Andreïca, d'une grande efficacité. Après quoi il prit part à la constitution du cercle de création technico-scientifique dont, sur la suggestion d'Alexe Șerban, il fut élu président. Midi et demi: buffet self-service, puis courses en ville à la recherche d'un gîte. Il n'avait plus de chemises de rechange et ne s'entendait guère à laver son linge, il ne pouvait se décider à le confier à sa logeuse de Cernica, sachant que cela lui semblerait curieux et qu'elle en déduirait toutes sortes de choses. En acheter une neuve était plus commode.

Depuis près de trois heures Simona l'attendait à Cernica, sur un banc devant la maison. Elle y était arrivée par l'autobus, la logeuse, un peu étonnée de la voir venir seule ne l'avait pas laissée entrer, en prétextant manquer de clef de réserve, et Simona n'avait pas insisté; il lui était plus agréable d'attendre dehors. Ces femmes-là, dès qu'elles vous voient seule, elles s'imaginent que votre ami en fréquente une autre, et qu'on court après, et elles n'ont plus la moindre considération pour vous.

— Je vais te réhabiliter . . . Viens vite me laver quelques chemises.

— Il est tard.

— Devons-nous aller quelque part? On nous attend?

— Tu dois rentrer chez toi, chez les tiens.

— Et moi qui te croyais capable de rêver . . . nous en aller tous deux jusqu'au bout du monde, ou nous envoler vers une étoile lointaine . . . dans le pire des cas, nous promener une demi-heure en barque sur le lac. Serais-tu chargée

d'une mission spéciale? lui demanda-t-il brusquement d'une voix devenue dure. Est-ce qu'ils t'ont priée de me remettre sur la bonne voie?

— Depuis quand ne les as-tu plus vus?

— Ion Andreïca? Je le vois tous les jours.

— Ion Andreïca étant ton père, si je ne me trompe.

— Je voudrais que tu comprennes, une fois pour toutes, que ni un étonnement feint, ni l'ironie n'ont que faire ici; j'ai énormément d'estime pour Ion Andreïca et nous entretenons les meilleures relations à l'usine. Je passerai un de ces jours à la maison.

Il avait justement craint que de sa propre initiative ou sous l'influence de Gaby, elle n'intervienne maladroitement dans ses relations avec son père. « Je vais te prendre par la main comme un enfant désobéissant, et te mener demander pardon » ou quelque chose dans ce genre, elle est encore convaincue que dans leur famille tout se passe comme ce fameux samedi soir, où Ion Andreïca lui avait raconté l'histoire du cavalier affamé et du cheval qui grimpait dans le clocher. « Tu es trop jeune ou tu n'as pas assez d'expérience, aurait-il voulu dire à Simona, chez vous, avec ton Fănică, avec ta sœur et avec Tudorică, les choses se passent autrement, là tu es une petite futée parmi des naïfs, nous, il t'est difficile de nous comprendre et tu n'as pas à t'occuper ici de ma famille, ce sont des questions qui pour le moment te dépassent . . . »

— J'aurais voulu que tu ne viennes que pour moi, précisa-t-il à Simona. Jeudi, je t'avais dit que j'étais appelé au ministère. Ce n'était pas vrai: j'ai passé mon après-midi à chercher une chambre. Arrivé ici, j'aurais désiré t'y trouver. Je suis resté assis sur le banc, devant cette maison, jusqu'à minuit. Vendredi, c'est tout juste si nous nous sommes vus deux secondes à l'usine, je ne t'ai donné aucune explication, ni ne t'ai priée de venir. De nouveau, j'ai couru pour dénicher une logeuse et de nouveau j'ai souhaité ta venue . . . Mais rien que pour moi. Il y a des choses dont je préfèrerais que tu ne t'occupes pas. Par exemple, mes relations avec mon père. Je n'ai rien à lui reprocher. J'ai été et je demeure à ses côtés en tout. Et si un jour il lui arrivait quelque chose . . .

— Tu t'attends à ce que quelque chose lui arrive?

— Quelle idée te passe par la tête? Je ne pense pas à rien de mal, simplement à quelque gros ennui pour que moi, le faible et le désarmé, dominé par la grandeur de la statue, je puisse lui offrir mon appui, que je puisse lui dire: regarde, je suis plus fort que tu ne l'as cru, et plus avisé.

— Je ne comprends pas, cette histoire de statue . . . De quelle statue s'agit-il?

— De mon vieux. . .

— Tandis que toi, tu es condamné à rester dans l'ombre !

— Revenons-en à nous, je t'en prie. C'est la seule solution, si tu veux que l'on aille de l'avant. Nous avons été et nous ne sommes que nous deux. Tu ne fais pas encore partie de ma famille . . . pardonne-moi de te le dire, mais il y a des limites à tout . . . tu ne les connais pas, les miens, et ce n'est pas le

cas, pour toi, d'intervenir. Brusquement, il perdit pied: Je ne me crois pas fait pour vivre dans l'ombre ! Et je ne permets à personne ! Ça suffit !

— Il n'est pas encore trop tard; viens, allons chez les tiens.

— Si tu le veux à tout prix, vas-y seule.

— J'ai un autobus dans dix minutes.

Il n'insista pas trop pour qu'elle reste; de toute façon elle n'était pas venue pour lui, dans l'idée de n'être qu'avec lui. C'est sans doute Gaby qui l'aura envoyée, ou, ce qui est plus grave, elle est venue de sa propre initiative, pour me ramener au bercail et me réconcilier avec ma famille. S'il en est ainsi, elle est allée trop loin, elle a dépassé ses attributions. Ion Andreïca lui-même n'aurait pas été satisfait d'apprendre une chose pareille. Jamais sa famille n'avait eu besoin de médiateur en cas de désaccords. Elle, Simona, n'avait franchi leur seuil qu'une seule fois, une semaine auparavant, et il n'y avait rien d'étonnant qu'elle ait eu l'impression que les siens l'acceptaient comme belle-fille (d'autant plus qu'au départ, Ion Andreïca lui avait dit: « Venez ici aussi souvent que vous le désirez, pas seulement lorsque Ionică daigne vous inviter »). « Sans doute y est-elle retournée sans moi et les a-t-elle à nouveau enthousiasmés avec ses histoires sur son beau-frère Fănică. Chez elle, ce qui est trop développé, c'est l'esprit de clan, pas le sens de la famille, mari, femme et enfants, mais toute la tribu avec la parenté proche et lointaine, les beaux-parents, les oncles, les tantes, les beaux-frères, les neveux, tout ceux qui pourraient s'assembler, qui sont du même sang, de la même lignée, nombreux, dispos et serviables. On s'aide les uns les autres, on se fait fête, on s'offre des cadeaux, on en reçoit, on se fait construire une maison dans laquelle on puisse tenir tous..» Il l'accompagna à la station d'autobus, dans l'espoir qu'oubliant sa famille à lui, elle se souviendrait enfin de lui. « Sache que si tu t'entêtes à ce point, lui avait-il dit en se séparant, les conséquences pourront en être désagréables pour nous deux. » Elle lui avoua n'avoir pas songé aux conséquences, n'ayant d'ailleurs aucun motif pour le faire. Ni maintenant ni plus tard.

Sa vieille logeuse lui prépara à dîner:

— Mademoiselle, si je comprends bien, est venue en autobus.

— Oui, et qu'y-a-t-il de mal à ça?

— Rien, rien. Que le bon Dieu nous en préserve ! Et elle est repartie de même . . .

— Oui, sa famille l'attend, ils ont des invités.

— M'sieur l'ingénieur, quand une demoiselle prend la peine de venir ici en autobus et s'en retourne par le même moyen, moi, j'en déduis quelque chose. S'il lui arrive encore de venir en votre absence, dois-je lui ouvrir?

— Je vous ai pourtant dit que c'est ma fiancée !

— M'sieur l'ingénieur, il faut me répondre, dois-je lui ouvrir ou non?

— Dorénavant, nous arriverons ensemble . . .

(. . .) Il avait rencontré Ion Andreïca à l'usine avant la relève.

— Jeudi, quand il y a eu cette histoire, es-tu allé demander son avis à l'ingénieur Voïnea?

— Non — lui répondit Jean, amusé du fait que son père, apprenant de nouveaux détails, s'affairait maintenant à rétablir la vérité, et, d'une certaine manière, à innocenter son fils (qui n'en avait aucun besoin) — je suis allé trouver le secrétaire adjoint du comité de parti, mais inutilement; la main sur le cœur, il a juré ne rien savoir, de n'avoir connaissance de rien et, d'ailleurs, je jugeait que cela ne le regardait pas, que c'était une question strictement administrative, cette histoire de récupération.

Avec un étonnement évident, Ion Andreïca le toisait avec insistance des pieds à la tête.

— Et il t'a été vraiment difficile d'ouvrir la bouche?

— Je n'ai senti ni le besoin de me défendre ni celui d'accuser, lui avoua Jean. Est-ce que cela aussi, c'est une infirmité?

Il avait ce matin-là encore un bon prétexte pour joindre l'ingénieur Marin: les graphiques de travail. Il ne s'arrêta pas au pupitre de Simona, il la salua comme il l'aurait fait d'une personne de sa connaissance et passa plus loin, elle éclata de rire, sans tourner la tête, il sourit à son tour, gestes d'adolescents, peut-être cet entêtement nous servira-t-il à quelque chose. L'ingénieur Marin n'était pas dans son bureau, il se mit à sa recherche, prétexte pour revoir Simona — la veille à neuf heures du matin, il lui avait téléphoné pour l'emmener à Sinaïa, c'était Fănică qui avait répondu: « Qui est à l'appareil? Qui êtes-vous? Pourquoi ne voulez-vous pas le dire? » « Je me présenterai à une autre occasion » pensa Jean en raccrochant. Qu'il le veuille ou non, il ne pouvait plus se dérober, il faudrait qu'il en passe par là et qu'il se fasse connaître, un jour ou l'autre, à Fănică.

— Nous expérimentons, à partir d'aujourd'hui, les nouveaux graphiques, mis au point par tout un groupe de travail et qui tiennent compte des propositions émises — annonça Jean Andreïca, tout d'abord à l'atelier de prototypes où il travaillait, et ensuite dans les autres sections et ateliers. Nous avons simplifié plusieurs opérations, depuis l'approvisionnement en matières premières jusqu'au contrôle technique de la qualité, car nous voulons gagner du temps au profit de la production, chaque salarié recevra une fiche . . .

— Est-ce qu'il n'aurait pas été préférable de travailler ce dimanche-là? On aurait dormi sur nos deux oreilles . . .

— Non, non, il faut que cela vous sorte de la tête, nous ne sommes pas des travailleurs du dimanche !

Certains n'auraient pas hésité à bosser trois dimanches, histoire de toucher des bénéfices. Ils avaient été à l'école d'Augustin: « trimez, les gars, trimez, vous en serez récompensés ». Des semaines entières on travaillait à une cadence pépère, au besoin on fainéantait un peu, on allait à la pêche, aujourd'hui, c'est notre tour, demain c'est le vôtre, jusqu'à ce que les choses se gâtent ou qu'il se produise un « creux » à cause des matières premières, et, alors, « hardi les gars, mettez-en un coup, je suis là à côté de vous, jour et nuit ». Et en effet

Augustin restait là, oubliait de rentrer chez lui, les gars venaient le trouver, lui demander un conseil ou un autre, des sous aussi, ils s'entendaient à merveille, aussi longtemps qu'il y avait des problèmes à résoudre et puis après, chacun pour soi.

Mercredi vers les cinq heures du soir, il avait passé un coup de fil à Simona et de nouveau il était tombé sur le chef de tribu, curieux au possible: « Qui est à l'appareil? Pourquoi ne dites-vous pas votre nom? » (sans doute, dans l'attente du type du Banat . . .) Il lui fallait renoncer, il ne lui convenait pas de dire son nom ni de se faire passer pour un autre, et ne voulait pas non plus demander à parler à Simona; ce Fănică-là, il ne s'attarde jamais à l'usine? Il ne va pas en ville, ne promène pas son petit garçon? Sa femme ne l'envoie donc jamais chez l'épicier ou le boucher? Il ne passait tout de même pas son temps à faire le guet près de l'appareil ! Aussi, une heure plus tard, Jean rappelait-il: « Qui est à l'appareil? Veuillez me dire votre nom » . . . Rien à faire, il faut que je me présente en personne, décida le jeune ingénieur. Comme un fait exprès, c'est encore Fănică qui vint ouvrir. En pyjama et en pantoufles. Mihăiță à califourchon sur son dos. C'était leur heure de gymnastique; jusqu'alors il n'avait lancé que dix fois le petit jusqu'au plafond, il lui en restait encore autant à faire, après ce serait le tour des sauts sur le tapis.

— Vous avez des choses à me communiquer, et moi qui suis en pantoufles ! lui dit Fănică quelque peu égaré. Ça n'arrivait qu'à lui: être surpris par l'ingénieur Andreïca, en pantoufles. En toute hâte il se débarrassa de Mihăiță, lui donna en supplément une tape sur le derrière, fous-moi le camp en vitesse, puis il s'excusa, il était parti un peu plus tôt de l'usine, après avoir terminé son travail bien sûr, mais plus tôt que d'habitude, tout de même, en deux minutes il allait s'habiller.

— Prenez tout votre temps, moi je suis venu pour d'autres questions, lui dit Jean Andreïca.

— Comme vous voudrez, je suis à vos ordres, rien que deux minutes seulement pour enfiler mon pantalon. Vali, ma chère, nous avons une visite.

Comment expliquer à Fănică, au cas où Simona ne serait pas à la maison, il ne savait plus comment faire . . . quoi qu'on fasse, il faut se heurter à cet homme-là. Maintenant c'était Vali qui s'occupait de lui, mais pas comme d'un visiteur de haute volée:

— Entrez donc, on ne vous mangera pas, mon homme, vous le connaissez, le mioche s'appelle Mihăiță. Simona est au jardin.

— Vali, comment oses-tu te montrer dans cet état? dit Fănică épouvanté. Elle était en costume de plage.

— A mon âge, je ne crois pas encore avoir à me cacher, je pense que monsieur l'ingénieur est d'accord?

Quant à Simona, Fănică, intraitable, l'empêcha d'entrer: va te mettre une robe, d'abord.

— Tiens, le pauvre exilé qui nous revient ! cria Simona, essayant de repousser Fănică.

— Comment te permets-tu ? Comment vous permettez-vous ? s'époumonait Fănică en s'adressant aux deux femmes. Pardonnez-nous, c'est comme ça chez nous, elles ont perdu le sens des convenances !

Entre temps il avait enfilé son pantalon, mis une chemise et nouait maintenant sa cravate, il savait, lui, comment on doit se tenir devant un ingénieur. Jean Andreïca n'avait pas encore dit un mot, il se contentait de sourire au mioche, qui le tirait par son pantalon.

— Tire, tire plus fort, l'encourageait Simona, tire, déchire-le, il en a une autre paire. Intérieur agréable, observa Jean Andreïca, combinaison de moderne et de rustique, sur les murs, en guise de tableaux, des essuie-mains décoratifs, des tapis, des assiettes en terre. — Sa montre, Mihăiță, prends-lui sa montre et flanque-la par terre, pour qu'on puisse la faire réparer !

— Ça alors, ça dépasse les bornes, dit Fănică hors de lui et d'intimer à sa belle-sœur de passer immédiatement dans l'autre pièce, de disparaître à ses yeux. Vali avait revêtu son peignoir de bain et apporté à Simona celui de Fănică.

— Pardonnez-nous, chez nous, tout est sens dessus dessous, je n'y comprends plus rien, balbutia Fănică, venez donc dans le jardin, nous avons des chaises-longues, on pourra parler. Vali va nous faire du café et nous apporter quelque chose de frais, de la cave.

— Mais, Fănică, cet homme-là doit manger quelque chose, tu ne vois pas qu'il meurt de faim, depuis une semaine qu'il erre sans feu ni lieu ?

— Excusez ma belle-sœur, elle a la mauvaise habitude d'y aller un peu fort, surtout quand nous avons des visites . . .

— Pas besoin de tant de précisions, intervint Simona. Je crois, en général, l'avoir mis au courant de tout ce qui s'est passé d'important chez nous. Il connaît l'histoire de la poule, de l'attaché-case, il sait comment tu lances Mihăiță jusqu'au plafond.

— Bien sûr, si vous vous connaissez . . .

Quelque chose, une espèce de court-circuit s'était produit dans l'esprit de Fănică, durant de brefs instants son regard fit plusieurs aller et retour de sa belle-sœur à Jean Andreïca, il aurait dû comprendre, se disait-il, mais il ne comprenait plus rien. Bien sûr, travaillant dans la même usine, il n'y avait rien d'étonnant qu'ils se connaissent, mais pas au point de traiter par-dessous la jambe un ingénieur qui vient vous rendre visite. Et ce n'est que plus tard qu'il se souvint que Simona lui avait confié . . . il y avait de cela quelques mois . . . c'était un peu avant le Nouvel An, durant la pause de onze heures, elle lui avait dit qu'il y avait, à l'usine, un type qui ne lui accordait aucune attention . . . l'ingénieur Andreïca . . . Je m'en vais, illico, lui faire un crochepied !. . . Fănică, pris de peur, lui avait crié de n'en rien faire, au premier moment, il l'avait crue ... C'est comme ça qu'il était, lui, il croyait tout ce qu'on lui disait. . . allons, ne t'en fais pas, Fănică, j'ai dit ça pour rire . . . Il y avait bien six mois de ça . . . il faudrait la marier cette fille-là, fiche-lui la paix, elle se mariera bien toute seule, lui avait dit Vali, ces temps derniers. Fănică avait pensé au gars du Banat, qui annonçait toujours sa visite et ne venait jamais, du fait qu'on l'envoyait tou-

jours en délégation, tantôt à Brașov, tantôt à Craïova. Sûrement Vali est au courant, et Tudorică aussi, cette Vali est ma femme pourtant, elle ne m'en a pas soufflé mot, ceux-là ils s'y entendent à comploter . . .

— Qu'est-ce qui t'arrive? s'inquiéta Simona. Tu es resté figé, tout de traviole !

— Moi ? ! Fănică se redressa, bomba sa poitrine, maintenant il les dominait tous, moi, vous savez, puisque vous vous connaissez, alors je vais chercher une bonne bouteille de rouge, du vin de chez mes vieux, c'est de là que nous nous fournissons tous, parce que, vous savez, j'ai des frères, il y en a un qui est professeur, un autre topomètre, un troisième officier . . .

Et Fănică descendit en toute hâte à la cave. Entre temps Vali avait posé sur la table un plein saladier de poivrons, de tomates et d'oignon, des tranches de viande froide, deux sortes de fromage.

— C'est tout ce que nous avons pour aujourd'hui, lui dit Vali, si vous voulez des œufs brouillés, vous n'avez qu'à le dire, je vous en fais tout de suite !

Il avait faim, il n'avait pas déjeuné, à cause de la chambre meublée, il avait fini par trouver quelque chose d'acceptable dans le nouveau quartier de Drumul Tabereï, oui, il avait faim, mais il n'était pas venu pour manger, son idée c'était d'emmener Simona.

— On va lui chanter quelque chose, décida la jeune fille. Celui-là aussi il est comme Mihăiță, pour qu'il mange, il lui faut une chanson.

Vali était du même avis: — Alors on s'exécute !

« Moi j'ai les miens, mon père, ma mère, Gaby, le docteur Mihalcea, ici, ils sont cinq, Fănică a, de plus, trois ou quatre frères avec leurs femmes, leurs gosses, pour un clan, ça en sera un, un vrai », songeait Jean, tandis que Simona et sa sœur se préparait à lui chanter quelque chose, elles savaient improviser des chansons dans toutes les circonstances. Les entendant chanter, Mihăiță, qui s'affairait dans la cuisine, vint prendre sa place à table.

— Je mangerais volontiers des œufs brouillés, dit Jean Andreïca. Je crois bien que ces donzelles finiront par me faire donner la becquée à Mihăiță . . . Ouvre la bouche, mon chéri, grande, toute grande . . . avec qui m'entendre? Elles se valent toutes les deux, il faut la boucler devant elles.

— Un peu de lard fumé? demanda Vali.

— Pourquoi le lui demander? la rabroua Simona. Colle-lui-en dans son assiette, il le mangera.

Fănică avait apporté deux bouteilles de vin, il s'excusa, il avait des courses à faire en voiture . . . « Verse-lui à boire », ordonna Simona et Fănică, bien sûr, s'exécuta.

— Et alors, tu as trouvé?

— Une petite chambre, dans le quartier Drumul Tabereï.

— Chez une vieille dame. . . ?

— Non, ce sont des gens encore jeunes.

— Ils ont le téléphone?

— Bien sûr.

— Avant que tes œufs brouillés arrivent, préviens-les que tu renonces. Mieux, donne-moi leur numéro de téléphone, je vais le faire moi-même, c'est plus sûr. Savez-vous quelle prouesse il a accomplie, ce monsieur l'ingénieur, ici présent? Il s'est enfui de chez lui, comme un gamin de quatorze ans, et il veut s'installer dans une chambre meublée.

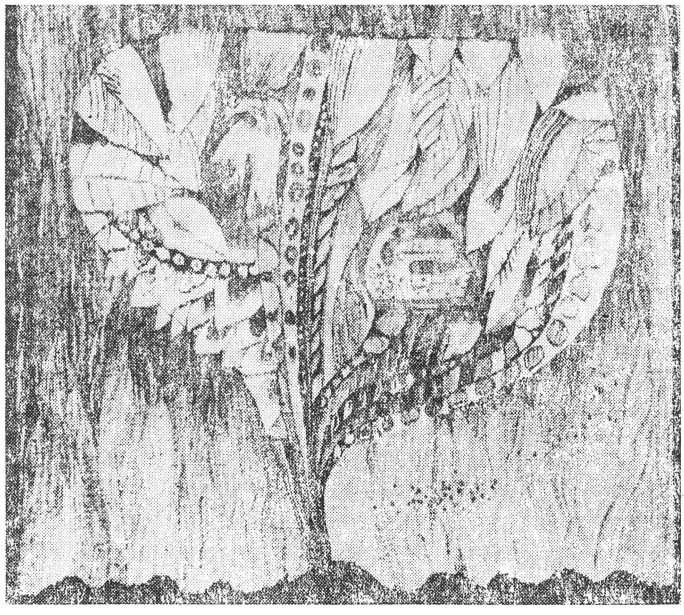
— Pourquoi donc vous brouiller avec les vôtres? dit Fănică tout attristé.

— Je ne suis brouillé avec personne.

Il donna le numéro de téléphone à Simona, qu'elle se débrouille après tout, trinqua avec Fănică, et but, il ne savait pas trop pourquoi, par dépit, parce qu'il avait soif, en tous cas pas par contentement de soi-même, alors quoi, il n'y a que moi qui doive faire des concessions, où a-t-on jamais vu chose pareille? La voilà maintenant qui m'oblige à rentrer chez mes parents, dans trois jours je pars pour Berlin, il faut bien que je passe chez nous, et celui-là, ce chef de tribu, qui s'attendait à un gars du Banat . . .

Traduit par ANDRÉE FLEURY

SIMONA VASILIU CHINTILĂ: Composition — *tapisserie*



ÉQUILIBRE ET DÉSÉQUILIBRE

par VALTER ROMAN

Je crois parce que j'espère
(proverbe ancien)

Au sujet du siècle précédent, Alfred de Musset disait : « Le mal du siècle a deux causes à sa base : tout ce qui a été n'est plus ; tout ce qui sera n'existe pas encore ». En quelque sorte, Musset avait raison, encore que, par le jugement exprimé, il n'ait pas assez exactement caractérisé les « maux » du siècle où il vécut.

S'il fallait définir notre siècle en utilisant, par analogie, l'optique de l'écrivain français, il faudrait dire que bien des choses plus ou moins bonnes se survivent encore, gênant la marche en avant; et que celles qui sont à venir, celles qui pourraient et devraient être jugées bonnes, naissent très difficilement, en une lutte continuelle avec ce qui a fait son temps, mais qui refuse de quitter la scène de l'histoire. Notre siècle et l'époque contemporaine en particulier sont caractérisés par le fait que, dans un nombre sans cesse croissant de domaines, l'instabilité — engendrée par les contradictions de plus en plus graves du système mondial capitaliste — a pris et prend la place de la stabilité, que le déséquilibre s'accentue et menace de plus en plus l'équilibre absolument nécessaire à la société, à l'homme, pour progresser, pour survivre, au lieu de glisser dans l'abîme.

Ce déséquilibre a un caractère de plus en plus profond, il devient global, particulièrement complexe et affecte — on peut l'affirmer sans crainte d'erreur — tous les domaines de la vie socio-politique, économique, culturelle, militaire, ainsi que la santé même des hommes, les phénomènes et les processus naturels (écologiques) et spatiaux.

Au fil des ans (en étudiant et analysant de nombreux phénomènes et processus naturels et sociaux), je me suis plus d'une fois demandé si l'évolution des choses est caractérisée par des états normaux ou anormaux, si le déséquilibre

n'est pas plus « fort » que l'équilibre, si par hasard l'état de déséquilibre n'était pas la principale caractéristique de l'histoire, et non pas celui d'équilibre ou la permanente tendance de l'homme à sortir de ce déséquilibre, à essayer de faire durer un certain équilibre établi (dans tous les domaines). A en croire qu'il existe une courbe spécifique de l'évolution historique où se reflète un éternel mouvement entre les deux extrêmes, reflet, au fond, de certaines contradictions qui sont le moteur de tout mouvement vital. La tendance éternelle de l'homme vers l'équilibre (qui ne saurait avoir qu'un caractère dynamique et non pas statique), sa tendance à vaincre les états de déséquilibre représente l'essence même de l'existence humaine.

La conscience du fait que dans le monde il n'existe rien d'autre en dehors de la matière en mouvement — aphorisme antique qui traverse toute l'histoire de la civilisation depuis les temps les plus reculés, d'Épicure à nos jours — nous permet de voir un peu plus clair dans l'évolution concrète des choses. Car où qu'on regarde, quelque domaine qu'on choisisse, tout se trouve sous le signe de ce mouvement éternel, dans lequel cependant l'état de déséquilibre s'accentue de plus en plus. Voyez la nature, voyez la vie socio-politique et économique, les relations internationales, le phénomène militaire, etc., etc. ! La nouvelle étape de la crise générale du capitalisme, aggravée par la crise du pétrole (et, en général, des sources d'énergie et des matières premières) a, de par ses effets négatifs, accentué encore plus le déséquilibre dans le monde capitaliste, avec des répercussions défavorables sur l'économie mondiale.

Et il ne s'agit pas d'un simple mouvement en spirale, mais, en même temps, d'une accentuation du déséquilibre, du fait que l'effort d'établir (dans n'importe quel domaine) un nouvel équilibre devient de plus en plus difficile. Est-ce dire qu'équilibre signifie toujours « mort », et déséquilibre « vie » ? Le déséquilibre serait-il l'état normal, et l'équilibre l'état anormal des choses ?

S'agirait-il d'un argument à l'appui de la philosophie du pessimisme et du désespoir ? Non, en aucun cas. Il s'agit seulement d'affronter, d'aborder les nouveaux problèmes, les nouveaux déséquilibres d'une façon consciente et avec tout le bagage des connaissances fournies par la science moderne et par la conscience du fait que, sans elles, nous nous dirigerions vers un déséquilibre tel que nul système ne serait plus à même de le redresser, de le maîtriser.

La perfection, il va sans dire, n'a jamais existé et n'existera jamais : elle n'est pas de ce monde. Ce qui existe n'est que l'éternelle aspiration vers l'équilibre, vers la perfection, qui jamais ne peut être atteinte : sans cela l'humanité, l'histoire s'arrêteraient, car au-delà de la perfection il n'y a rien. D'autre part, ce manque de perfection ne se laisse pas réduire à l'existence de certains états normaux, ni à l'existence d'un certain équilibre. Il arrive que la constatation de l'anormal, d'un certain déséquilibre devienne elle-même un facteur de progrès.

Le redressement d'un déséquilibre suppose des mesures révolutionnaires, ce qui ne doit pas être confondu et ne peut pas équivaloir à un renversement. En appliquant l'idée de Werner Heisenberg, selon laquelle une révolution dans la science s'accomplit « par le fait qu'on essaie de modifier aussi peu que possible », on pourrait dire que l'action de rééquilibration aura plus de chances de réussir lorsqu'on aura fixé des objectifs successifs, mais plus modestes.

Je considère nécessaire l'étude plus approfondie, l'analyse plus sérieuse des deux tendances historiques dans l'évolution des choses, dans les domaines les plus divers de la vie, de la science, respectivement l'étude plus attentive de l'histoire même de la science. C'est la conviction à laquelle je suis arrivé, après

bien des années d'étude de l'évolution et des révolutions dans la science et particulièrement de la révolution scientifique et technique (RST). Aborder l'évolution actuelle de la science en l'isolant de la RST et de ses influences multidimensionnelles ne peut que fixer des réalités devenues de plus en plus limpides, de moins en moins contestées, au lieu de faciliter la mise en évidence de certaines connexions causales, de certains caractères objectifs et nécessaires du développement même de la science et du mécanisme de la pensée scientifique, ce qui aurait pour but de faciliter une ouverture de la pensée vers l'avenir. Sans étudier l'histoire de la science, de ses réalisations et de ses crises, l'histoire des idées et des théories scientifiques — ce qui n'implique pas nécessairement l'abandon de la science même ni celui de la philosophie de la science — , on ne saurait que difficilement trouver des solutions viables.

On parle beaucoup, depuis quelque temps, de la « neutralité », aussi bien que de la « crise » de la science. Si l'on essayait de mettre en rapport la « commande sociale » avec les exigences réelles du progrès, respectivement si la première correspondait aux secondes, je crois que la notion de crise disparaîtrait, du moins dans l'acception actuelle de ce terme. La crise actuelle de la science est plutôt liée à sa subordination à la politique des Etats impérialistes dans les circonstances internationales actuelles, ce qui lui enlève aussi son caractère de neutralité.

Sans doute, l'une des causes de la crise de la science est-elle l'effet de notre trop grande confiance en ses pouvoirs — conception, au fond, téléologique, quasi-messianique de la science. Ce à quoi il faut ajouter que, par rapport à ses très grandes réalisations et à ses virtualités plus grandes encore, par suite de la possibilité d'une utilisation ambivalente de bon nombre de nouvelles conquêtes du génie humain, il faut inscrire sur le registre de l'histoire l'idée, à caractère de postulat, qu'il n'est pas nécessaire de réaliser tout ce que la science peut donner et que, sous le prétexte que la science peut résoudre ceci ou cela, les recherches scientifiques ne deviennent pas pour autant, ne doivent pas devenir obligatoires. L'évaluation sociale de la science, des recherches scientifiques est une composante et une condition *sine qua non* d'une saine évolution de la science même. Il existe des recherches qui doivent être stoppées, d'autres qu'il ne faut même pas entamer ; il existe, par contre, des recherches dignes de tous les sacrifices intellectuels et financiers.

Les courants antiscientifiques contemporains — bien qu'apparemment justifiés depuis Hiroshima — mais irrationalistes de par leur essence (au nombre desquels il faut compter aussi la soi-disante « nouvelle philosophie » de France), ne font qu'engendrer une sorte de néo-obscurantisme dont la gravité est d'autant plus grande qu'il nie, en bloc, les valeurs pérennes de l'humanité, y compris le marxisme, auquel on attribue la thèse du caractère progressiste intrinsèque de toute découverte scientifique. Avoir postulé que le développement de la science représente automatiquement un progrès pour l'humanité n'est pas le fait de Marx qui, dans un discours célèbre, prononcé en avril 1856, à l'occasion de l'anniversaire du journal « The People's Paper », déclarait : « . . . L'antagonisme entre l'industrie et la science modernes, d'une part, et la misère et la décadence modernes, d'autre part . . . est à notre époque un fait évident, accablant et incontestable ».

Il faut sans doute ajouter que, dans le contexte de la révolution scientifique et technique et de la deuxième révolution industrielle (à l'encontre de la période où se déroulait la première révolution industrielle et que Marx avait en vue), la possibilité s'est fait jour — inexistante au temps de la période de la première révolution industrielle — de maîtriser de plus en plus le processus même du pro-

grès scientifique et, partant, son impact social. En dernière analyse, seule la science elle-même peut nous aider à clarifier et à résoudre ces problèmes. Le déséquilibre, qui va s'accentuant, pourra-t-il être arrêté? Quand et dans quelles conditions? Est-il possible d'établir un équilibre? Je crois que, pour nombreuses que soient les difficultés qui peuvent encore s'amasser, ce n'est pas le cas de désespérer et d'exclure toute possibilité de les surmonter, du moins quelques-unes d'entre elles. De même qu'on ne saurait considérer la coïncidence entre l'apparition de la science dans l'arène de l'histoire et celle de la démocratie — la plus importante réalisation de la civilisation antique — comme un simple effet du hasard, de même, j'estime que l'apparition du socialisme en tant que système — l'apparition, en d'autres termes, d'une démocratie supérieure à toutes celles qui l'ont précédée — et, surtout, sa victoire au plan mondial créeront les conditions objectives et subjectives qui rendront possible la solution (assez satisfaisante) de ce problème aussi.

Nietzsche aurait-il eu raison de dire : « La connaissance est pour l'humanité le beau moyen qui la mènera à sa perte »? Le déséquilibre grandissant que nous sommes en train de constater confirmera-t-il cette idée? Bien qu'apparemment ce manque de confiance de Nietzsche dans le progrès de la connaissance soit en quelque sorte justifié — dans l'actuelle configuration internationale, dans les conditions de l'approfondissement de la crise générale du système capitaliste mondiale, le progrès technico-scientifique prend un caractère contradictoire et ambigu — , il est évident que les choses n'en sont pas là, qu'il existe des forces à même d'empêcher une pareille évolution, qui peuvent utiliser ce « beau moyen » — la connaissance, la science — au profit de l'humanité. Pour commenter le même Nietzsche et ses réflexions au sujet de Kant — « qu'est-il permis d'espérer » —, nous pourrions répliquer que nous savons, nous, ce qui nous permet de ne pas désespérer. Il s'agit, au fond et en dernière analyse, de la *réglementation éthique de l'activité scientifique*.

L'espoir d'une certaine bourgeoisie persuadée que la croissance quantitative de l'économie peut, en quelque sorte, conduire à une nouvelle qualité de la vie sociale, ne s'appuie que sur son propre désir de survivance et est tout aussi illusoire que la croyance en une miraculeuse résurrection. Le processus révolutionnaire mondial, qui diffère radicalement de toutes les révolutions du passé, est la force qui nous mène à transformer le monde, ce qui ne veut pas dire remplacer un système de domination par un autre, mais réaliser le *bond* qui assure la naissance, à l'échelle mondiale, de la société *qualitativement nouvelle* — de la société socialiste, d'une nouvelle civilisation dans laquelle les hommes pourront se développer librement, conformément à leurs propres possibilités et nécessités.

LA RÉVOLUTION TECHNICO—SCIENTIFIQUE ET LA CONDITION HUMAINE

par le Pr Dr DUMITRU GHIŞE

Il fut un temps où établir une relation *immédiate* et *nécessaire* entre ces termes pouvait paraître arbitraire. Lorsque la science naissait à peine et que la technique en était à ses premiers rudiments, il était difficile de prévoir l'influence considérable, les changements profonds que l'une et l'autre allaient déterminer plus tard sur la vie de l'homme, sur sa condition ontologique. Avant l'existence de l'industrie des médicaments, il était impossible de prévoir tous les effets de la thalidomide. A l'heure actuelle, grâce à « l'explosion » de la science et de la technique, le caractère *direct* et *nécessaire* des rapports entre celles-ci et la condition humaine sont une évidence dont la reconnaissance ne requiert aucun effort. Au contraire même, ce caractère se fait jour avec autant de force que de clarté sous les formes les plus inattendues, agréables ou non. L'existence de l'homme contemporain ne saurait se concevoir, et encore moins être correctement comprise sans qu'il soit tenu compte des deux vecteurs du pouvoir qu'il possède sur la nature et sur la société (en dernière analyse sur lui-même) : la science et la technique. La conscience, exaltante dirais-je, de l'importance prise par la science dans la vie de l'homme, a été clairement exprimée, arguments à l'appui, sur le plan de la réflexion philosophique, dès l'époque de la Renaissance. En s'émancipant, cette *ancilla theologiae* offrait à l'homme la promesse d'une nouvelle dimension de bonheur terrestre au lieu de l'illusion médiévale transcendantale. « La science et le pouvoir de l'homme sont une seule et même chose », disait Francis Bacon tout au début de ses aphorismes du *Novum Organum*. Descartes, entrevoyant les changements que le développement de la science et de la technique allait produire dans la condition humaine, s'exclamait à son tour, plein d'optimisme : Apprenez à connaître le secret de la nature et vous en deviendrez les maîtres et les possesseurs, vous parviendrez à la prospérité et au bonheur de l'âge d'or chanté par les poètes de l'antiquité.

Quelle serait l'attitude de Descartes devant les résultats spectaculaires obtenus aujourd'hui par la révolution scientifique et technique? Est-ce que son optimisme y gagnerait, ou

bien pâlirait-il devant le spectacle offert par le déchaînement technico-scientifique? Si les suppositions au sujet de l'auteur du *Discours de la méthode* représentent, au fond, un jeu plus ou moins gratuit, l'attitude que ses descendents, les philosophes d'aujourd'hui, observent devant ce phénomène, loin de n'être qu'une simple supposition, est devenue un fait autour duquel la méditation s'avère une nécessité.

I

Par leur caractère objectif et universel, par leurs implications profondes sur la vie humaine, sociale et individuelle, sur la structure du travail et sur les valeurs créées par celui-ci, sur le stade actuel, aussi, de l'évolution de la civilisation dans son ensemble, l'élan et les rythmes du développement de la science et de la technique n'ont pu laisser indifférente la réflexion philosophique de nos jours. Au contraire, il est facile d'observer le discours passionné et passionnant qu'ils déchaînent, aussi bien que les espoirs et les déceptions qu'ils nourrissent. Rien de plus naturel que ce souci permanent du statut ontologique de l'être humain, statut auquel les résultats spectaculaires de la science et de la technique peuvent apporter une amélioration ou une nette modification, en le perfectionnant ou, tout au contraire, en le brisant ou en l'anéantissant. Ce qui chez Faust n'était que le fruit de l'imagination serait-il devenu réalité? L'apprenti sorcier aurait-il forgé des éléments dont il n'est plus le maître?

Alors que l'homme s'est acquis la plus haute capacité d'exprimer, par la science et la technique, le pouvoir de sa raison et de sa rationalité, on voit s'élever — paradoxalement, mais non inexplicablement — de nombreuses voix contemporaines pour parler de déclin, d'irrationalité et pour présenter la science et la technique, ou leurs produits, comme des forces antihumaines qui démantèlent l'homme et dénaturent sa condition authentique en l'*objectualisant* et en le *dépersonnalisant;* des forces qui le rendent étranger à sa propre essence, le noient dans l'inauthenticité, brisent sa vie intérieure et le transforment en un objet parmi les objets, bref, en une simple annexe de la machine. A maintes reprises il s'est trouvé des idéologues, des philosophes et des sociologues contemporains — partant des effets négatifs des sociétés capitalistes industriellement développées, de l'avalanche de biens que déverse l'hyperindustrialisation, de l'absorption d'énergie humaine que suppose une telle surproduction — pour affirmer que cette « humanité extériorisée », sédimentée en des œuvres et des paysages nouveaux, se succédant à toute allure, en événements, en machines et en outils, est devenue étrangère à l'homme et lui demeure inaccessible. Dans cet immense « en dehors de soi » circulent de plus en plus de valeurs matérielles, spirituelles, informationnelles, dont la signification échappe à l'homme contemporain et que de ce fait il ne peut même plus s'engager à assumer. De la sorte, par l'extinction du sens et l'installation de l'absurde, un sentiment de mortification se glisse dans l'existence humaine authentique. La vie artificielle que l'homme s'est créée, en l'écartant toujours plus du monde naturel et de lui-même, le condamnerait, dit-on, à disparaître, en le projetant dans un monde forgé par lui mais qui a cessé de lui appartenir et dans lequel il se sent de plus en plus étranger.

Partant de la distinction faite par Spengler entre culture et civilisation, et considérant la seconde comme une forme de décadence de la première, Berdiaeff affirmait (en liaison directe avec les rapports science-technique-homme) que la civilisation se caractérise, entre autres, par le machinisme et la technique. La machine, du fait de son pouvoir magique sur l'homme, imprimerait « le sceau de son spécifique sur l'esprit humain et sur tous les aspects de son activité ». Dans une pareille « vision », l'homme non seulement ne se réaliserait pas, mais, du fait de la civilisation et de son machinisme, et vivant d'une manière pragmatique, il se laisserait entraîner par ses tendances égoïstes, vers une vie unilatérale. A mesure que

la civilisation s'étend, l'homme verrait mourir en lui sa volonté de culture, tandis que ses forces spirituelles s'affaibliraient et que son esprit créateur lui-même s'épuiserait.

La révolution scientifique et technique serait-elle une forme de développement de l'aliénation, d'anomie, de décadence culturelle, de dépréciation de l'intellect et de la personnalité de l'homme? Selon certains idéologues occidentaux, oui ! L'homme unidimensionnel décrit par Marcuse, un homme qui vit dans l'immédiat, vidé de toute perspective et, au fond, de toute personnalité, stéréotypé et amorphe, ne serait que l'homme frustré, vivant dans ce monde dans lequel la science et la technique ont leur mot lourd de sens à dire. Présente aujourd'hui chez de nombreux penseurs de facture romantique et réactionnaire, la prétendue « critique culturelle » apparentée à celle de Berdiaeff n'est au fond qu'une critique du rationalisme, celui-ci devenant responsable de la technicité excessive du monde et de la dégradation de la condition humaine, bref responsable du fait que l'homme s'est trouvé réduit, dans ce monde de la technique, à devenir un élément anonyme du mécanisme technico-bureaucratique.

A son tour, la réflexion existentialiste sur la condition humaine rapportée à la science appartient à cette même aile de la critique. Comme le constate à juste titre l'un des chercheurs avisés de l'existentialisme, I. M. Bochensky, tous les représentants de cette philosophie s'élèvent contre la connaissance objectuelle et objective de la science, qu'ils considérent comme un défigurement de l'image de l'homme, la pensée scientifique étant, en principe, anti-existentialiste. Au même titre que la philosophie d'inspiration rationaliste, la science a envisagé l'homme — affirmait Jaspers — dans la perspective de certains rapports de connaissance, dans le cadre de la relation sujet-objet. C'est pourquoi on ne l'a plus envisagé en tant qu'existence spécifique (en tant que subjectivité), mais comme une simple entité, comme un objet parmi les objets. Selon les existentialistes, l'individualité, la personnalité humaine est de la sorte objectualisée, réifiée, dépersonnalisée. Du point de vue de la science, l'homme *existence-pour-soi* est transformé en *existence-en-soi*, privée de conscience, qui cesse d'accéder à l'échelon de l'existence pour ne devenir qu'un simple fait, dépourvu de raison, sans cause, sans explication. Ce qui en termes de logique peut être désigné comme absurde, et en termes d'ontologie, comme facticité, contingence. Par conséquent, du point de vue de la science, un point de vue rationaliste, l'homme serait dépossédé, selon la vision existentialiste, des attributs qui justement le définissent et le singularisent d'une manière absolue dans l'horizon ontique. Voici donc comment, une fois de plus, selon la perspective existentialiste cette fois, rationalisme et rationalité peuvent paraître finalement synonymes d'anti-humanisme. Bien que Heidegger développe un discours différent de celui de la philosophie existentialiste-chrétienne de Gabriel Marcel, sa réflexion sur la technique ne dépasse pas les positions du dernier nommé : l'élucidation de l'essence technique conduit à dénoncer celle-ci, parce que la technique, oubliant « l'être », se consacre au « faire », et devient de la sorte « organisation de la pénurie ».

Si Platon pouvait avancer, dans l'Antiquité, que « l'élan qui mène à raisonner est beau et divin », il semble qu'aujourd'hui devant la science et la technique, plus d'un représentant marquant de la pensée contemporaine (des philosophes comme Ortega y Gasset, Heidegger, Sartre, des sociologues comme Weber, Spranger, Freyer ou des représentants de la « théorie critique », comme Fromm et Marcuse) affirment le contraire.

Posé en ces termes, le problème acquiert une importance théorique fondamentale. Mais la science et la technique sont-elles vraiment des sources de menace pour la condition humaine, de dégradation, d'aliénation et de dépersonnalisation de l'homme? Si dans le mythe antique, Cronos dévorait ses fils, assistons-nous dans la mythologie contemporaine à un retournement symétrique? Les fils de l'homme (car c'est l'homme qui engendre la science et la technique) dévorent-ils leur père? Le triomphe de la raison, ne serait-il, au fond, qu'une trahison tragique de la raison?

A examiner les choses de plus près, on ne peut répondre à de pareilles questions que par la négative.

La définition de l'existence millénaire de l'homme ne peut faire abstraction du fait que la seule possibilité pour celui-ci d'exister, de survivre dans sa lutte contre le milieu naturel, a toujours été celle de *recréer* sans cesse, de forger, par le travail, un second monde à lui, un monde « artificiel » sans doute, mais *humain*. Ce n'est que par l'humanisation continuelle de son univers extérieur et intérieur que l'homme est devenu ce qu'il est. De l'outil le plus simple, de la première pierre polie aux grandes et miraculeuses installations techniques contemporaines, des premiers grafitti sur les parois des cavernes aux chefs-d'œuvres de l'art actuel, de la première articulation syllogistique aux métalogiques actuelles, la culture et la civilisation tracent la route large et dramatique de l'histoire de l'homme, de l'objectivation et de l'affirmation magnifique de son existence. C'est la voie de la connaissance et de la liberté, celle de la dignité ontologique, que l'homme s'est acquise par son labeur physique et intellectuel. Peut-on situer la révolution technico-scientifique hors de cette voie ou contre elle? Nous pensons, tout au contraire, qu'elle est l'un des événements pleins de grandeur de cette voie, et que l'homme y exprime éloquemment sa force *créatrice;* elle est l'un des sauts qualitatifs les plus spectaculaires de la connaissance et des applications de celle-ci. Si grâce à la pensée et au langage, l'homme est la seule existence capable de *projeter* (au sens étymologique du terme), la seule apte à vivre en perspective, à choisir, à ajourner et à planifier consciemment, alors il est indubitable que la révolution scientifique et technique est le plus haut sommet contemporain jamais atteint par le développement des facultés créatrices de l'homme.

La science et la technique peuvent-elles, par leur nature, être hostiles à l'homme, le dépersonnaliser et dégrader sa condition ontologique? Ce pessimisme anti-humaniste, du type irrationaliste est, selon nous, dénué de tout support théorique.

Mais alors, le rejet d'un pessimisme foncier ouvre-t-il automatiquement la voie à un optimisme sans bornes?

En compensation, une position théorique se trouvant aux antipodes du pessimisme et du désespoir a été, à maintes reprises, formulée. Partant d'une surévaluation du rôle de la science et de la technique, certains théoriciens de la « société industrielle » (K. Galbraith) ou de la « société postindustrielle » (D. Bell, Z. Brzezinski, H. Kahn, etc.) considèrent que la cybernétique représente désormais la panacée de toutes les contradictions sociales existantes, y compris celles qui se manifestent dans le cadre du capitalisme contemporain.

Antinomiques par leurs conclusions, les deux positions ont, au fond, une caractéristique commune. Aussi bien le pessimisme que l'optimisme dans lesquels elles jettent l'ancre proviennent de la surestimation, positive ou négative, de la science et de la technique. L'une et l'autre sont considérées unilatéralement, comme des forces en soi, dont l'action porte toujours les mêmes effets, quelles que soient les conditions sociales et historiques dans lesquelles elle s'exerce. Nous nous trouvons, dans ces cas aussi, devant les mêmes erreurs de source philosophique idéaliste, dues à une manière abstraite de traiter les problèmes, à l'habitude d'hypostasier et de conférer un caractère absolu à certains archétypes *anhistoriques* (conçus en dehors des coordonnées spatio-temporelles). On oublie constamment qu'il ne s'agit pas ici de pénétrer la nature de la science et de la technique, ni de les révolutionner, mais des conséquences de leur utilisation. La révolution scientifico-technique ne mène, pas, inévitablement, à la mise en danger des valeurs humanistes, tout comme ni les dangers réels surgis à la suite de l'actuelle « civilisation technique », ni la possibilité d'utiliser les acquis de cette civilisation à des fins destructives (le génocide), ni la dépersonnalisation et la standardisation de l'homme ne plongent leurs racines dans la science ou la technique proprement dites, mais bel et bien dans les circonstances dans lesquelles ces acquis sont utilisés par la société qui en bénéficie. Ce n'est pas à la science et à la technique en soi

que se rapportent les problèmes qui nous occupent, pas plus que le pessimisme ou l'optimisme affichés à l'égard de leur évolution ; au fond, ces problèmes ne se rapportent pas non plus aux inévitables difficultés de « croissance » — il y en a toujours eu, depuis qu'existent la science et la technique — ils naissent de l'utilisation de celles-ci dans *des paramètres sociaux et politiques déterminés*. Les conséquences néfastes et menaçantes pour l'homme et pour sa condition sont indissolublement liées, en premier lieu, aux malformations du système, à l'organisation sociale et politique. Ce n'est pas par leur nature que la science et la technique sont ou peuvent être rendues responsables de l'éventualité d'une guerre nucléaire. Sans doute la possibilité d'une pareille guerre n'aurait pu exister sans un certain niveau de développement de la connaissance et de la technique. Mais l'alternative de la paix ou de la guerre est un problème de responsabilité sociale et politique. Où va l'humanité? Quel est le sens du progrès? Autant de questions à la réponse desquelles « le progrès de la connaissance » ne saurait en aucune façon contribuer d'une manière négative. Avec ou sans révolution technico-scientifique, la question du « progrès » social et humain reste posée.

II

En quoi consisteraient, alors, les avantages qu'il y aurait à déplacer l'angle visuel, c'est-à-dire à passer de la considération des problèmes de la science et de la technique « en soi », à leur considération relationnelle, fonction du développement général de la société? Il est indubitable qu'un pareil déplacement, ou, plus exactement, un énoncé plus correct du problème, sans affaiblir en quoi que ce soit son acuité et sa gravité, est seul en mesure de mener à sa solution. Seule la pose, dans une perspective réelle, des problèmes de la révolution scientifique et technique peut offrir la possibilité de les résoudre, de tracer plus exactement les limites de notre pessimisme ou de notre optimisme. S'il n'est pas tenu compte du fait élémentaire que les problèmes de la paix et de la guerre, ceux de la sécurité sont des problèmes politiques (et relèvent de la révolution scientifique et technique dans la mesure seulement où celle-ci est utilisée par une certaine politique), toute discussion théorique sur les effets négatifs d'une technicité croissante est entachée de stérilité et d'inutilité.

Les choses étant considérées dans ce contexte, dans quelle mesure et dans quel sens la condition humaine est-elle affectée par la révolution qui nous occupe? Quelles en sont les conséquences sur l'homme contemporain?

Il ne fait aucun doute qu'il est superflu d'insister sur les avantages économiques qu'apporte la révolution scientifique et technique. La question fondamentale qui se pose, du point de vue des conséquences de cette révolution sur la condition humaine pourrait être formulée comme suit : dans quelle mesure et dans quelles conditions le développement qualitatif sans précédent et à un rythme à ce point accéléré de la science et de la technique, mène — ou peut mener — à l'expansion de la liberté humaine, au développement de la personnalité, à une plus grande dignité ontologique de l'existence de l'homme dans ses rapports avec la nature, avec la société et avec lui-même? Implicitement, le progrès de la science et de la technique mène-t-il à mieux satisfaire les besoins spirituels de l'homme, ou bien, au contraire, par la standardisation et le stéréotypé, par l'action des mass media, aura-t-il pour effet d'effacer la personnalité de l'homme, d'uniformiser celui-ci, de le dépersonnaliser et en dernière analyse, de l'aliéner sans cesse davantage? Du point de vue théorique, comme je me suis appliqué à le démontrer, tout prolongement du pouvoir de la science et de la technique ne représente qu'un prolongement de la force de connaissance et de création de l'homme. Le gain du rationnel sur l'irrationnel, plus exactement du connu sur l'inconnu représente l'expansion même du pouvoir de l'homme sur la nature et sur lui-même, du pouvoir d'objectivation humaine. François Perroux a raison de considérer dans *Aliénation et société industrielle* que la véritable désaliénation est la création, qu'être désaliéné signifie se trouver dans une situation favorable à la création de soi par soi et à la création d'œuvres

et d'objets. Or, l'impétueux développement de la science et de la technique représente, par excellence, cette « situation favorable » à la création, à l'expansion de la pensée et de l'action humaines.

S'il en est ainsi sur le plan théorique et abstrait, les choses changent quelque peu du point de vue pratique, et de celui de l'expérience concrète. Même dans les conditions d'une civilisation avancée, la liberté de l'homme ne se rapporte pas seulement à la nature, mais, et avant tout, aux rapports sociaux.

L'essence humaine est définie selon Marx par l'ensemble des relations sociales et, par conséquent, l'amélioration ou le changement de la condition humaine ne peuvent être uniquement dus à l'effet de l'action unilatérale des facteurs de connaissance. Les limites des Lumières ont été, justement, fonction de cette unilatéralité. C'est au changement des conditions socio-historiques de la société dans laquelle il vit qu'est liée la perfectibilité de l'homme. La conscience de la misère — disait Marx — ne la rend pas plus supportable, et, surtout, ne la change pas. Dans le régime capitaliste, l'aliénation du producteur direct, du prolétaire, n'est pas déterminée par le fait que celui-ci ne pourrait pas *créer* des valeurs. Au fond, il est, *lui*, le créateur direct de toutes les valeurs matérielles de la production capitaliste. L'aliénation est le résultat de l'exploitation du travail, de la perte de soi de l'ouvrier dans les valeurs créées par lui-même, valeurs qui échappent à son contrôle, dans lesquelles il ne se retrouve plus et qui même, le plus souvent, se retournent contre lui. Là réside la raison pour laquelle, dans le cadre des relations de production fondées sur l'exploitation, la révolution scientifique et technique — en dépit des prévisions de certains idéologues de la « société post-industrielle » ou de la « société cybernétique » — loin de résoudre les problèmes de fond, les conséquences négatives qui découlent de la propriété privée des moyens de production, les accentue en quelque sorte. La production toute entière et la répartition se déroulant sous le signe pragmatique du profit, il s'ensuit que la création de valeurs quantitativement et qualitativement supérieures grâce justement au progrès scientifique et technique ne modifie pas les principales données sociales du problème. Au contraire même, la surproduction et l'expansion du milieu artificiel de la technique accentuent plus encore les effets de l'aliénation et de l'isolement, « le façonnage » standardisé de la personnalité humaine.

Ainsi que le confirment les réalités contemporaines, le progrès technique ne conduit pas automatiquement à l'émancipation de l'homme, à son développement sous le rapport de la vie sociale, de la culture, de l'instruction et de la morale. Au début de l'époque moderne, un assez grand nombre de théoriciens optimistes considéraient qu'au moyen de la connaissance et de la diffusion des résultats de la science, au moyen de l'application suivie dans la pratique des acquis technologiques, tout problème social, psychologique et moral recevrait automatiquement sa solution. Dans la pratique, de pareilles théories se sont avérées utopiques, non fondées.

La sociologie occidentale se voit obligée de reconnaître de plus en plus que dans les conditions créées par la révolution technique contemporaine, le développement de la production ne saurait se concevoir sans l'humanisation du travail, sans la compréhension de la condition ontologique de l'homme en tant qu'être créateur. Dans ce sens ont existé des tentatives de coïntéresser le travailleur à la production, en qualité de propriétaire, d'« actionnaire », de le faire participer à « la direction de l'entreprise », à la prise de décisions. De pareilles expériences, partant d'une compréhension plus exacte et plus subtile de la personnalité humaine, et qui visent à accentuer le sentiment de liberté réelle de l'ouvrier, ne peuvent évidemment mener à des résultats tant soit peu notables, aussi longtemps que la « démocratie économique » et le droit à la décision sont, dans une entreprise capitaliste, entre les mains de celui qui détient la majorité des actions. Si, au fond, toutes ces expériences ne représentaient qu'une nouvelle forme de manipulation des consciences, ce qu'il faut en retenir, c'est que l'augmentation de la production et sa mise en place dans les para-

mètres données par la révolution scientifique et technique ne sont pas incompatibles avec l'humanisation des relations de production et des relations sociales dans leur ensemble. Toutefois, cette humanisation n'est possible que dans le contexte de la révolution socialiste, de l'organisation de la vie sociale tout entière sur de nouvelles bases, qualitativement changées par la suppression de la propriété privée des moyens de production. C'est uniquement dans le nouveau type d'organisation sociale, fruit du changement profond de toutes les structures, que la révolution technico-scientifique peut gagner une place telle que ses effets négatifs disparaissent ou puissent tout au moins être contrôlés. Ce n'est qu'en une double qualité, celle de producteur et de propriétaire des moyens de production, participant activement à la mise en place du programme de développement de la production dans le contexte des exigences du progrès social et à la prise des décisions dans le cadre de formes organisées de démocratie économique, réelle et effective, que l'ouvrier se retrouve, en même temps, directement ou indirectement, le bénéficiaire de son travail ; la révolution technique et scientifique devient ainsi, sous le contrôle de la collectivité, un instrument important pour l'affirmation de la personnalité.

De la sorte, dans les conditions créées par la société socialiste, les producteurs des valeurs matérielles et spirituelles, ayant acquis la liberté réelle de création et de décision, ne sont plus aliénés par les objets qu'ils créent, leur personnalité ne « s'écoule » plus dans un monde objectuel qui se retourne contre eux. Les valeurs créées portent elles-mêmes témoignage de la personnalité de l'homme, de sa force créatrice, de sa maîtrise des connaissances scientifiques et techniques, en un mot, de sa liberté accrue par rapport à la nature et à sa propre condition sociale. Alors que dans les conditions de l'exploitation, le travail est — comme le disait Marx — facteur d'aliénation et de souffrance, il devient, dans le nouveau contexte social, une source de joie et d'accomplissement de la personnalité humaine, la modalité fondamentale, pour l'homme, de se réaliser et de s'auto-réaliser. Dans ces conditions, la libération et l'humanisation du travail cessent de n'être qu'un problème technico-économique, pour devenir une composante essentielle de l'idéal socialiste de vie. Elles ne sont pas un but en soi et d'autant moins un moyen d'accroissement du profit pour le sommet d'une pyramide sociale, mais la modalité permettant à l'homme de réaliser les conditions les plus propices à son développement social et individuel, à sa liberté et à sa dignité ontologiques.

Dans ces circonstances, les vastes processus de la révolution scientifique et technique, de même que l'automatisation de la production et implicitement l'accroissement du loisir pour les travailleurs créent les prémisses de la formation d'un ouvrier nanti de qualités nouvelles. Autrement exercé et plus habile, de plus en plus capable de travaux où s'efface la démarcation entre l'effort physique et l'effort intellectuel, où disparaît le morcellement imposé, à un moment donné, par la simple mécanisation ou la rationalisation tayloriste du processus productif. Par le fait qu'il participe activement à la production, mais aussi à ce qui concerne sa préparation et sa programmation, de même qu'à la prise des décisions, *homo economicus* devient aussi, ipso facto, *homo politicus* et en même temps, en vertu de sa nouvelle formation intellectuelle, *homo sapiens*, non seulement *homo faber*. Par la force des choses, tout ceci se reflète dans sa vie intérieure et pas seulement dans sa vie « extérieure », sociale. On tend ainsi vers la réalisation de la plus haute aspiration historiquement connue, de la condition humaine, *l'homme multilatéralement développé*, ou, comme le disait Marx, l'« Homme total » ! Il s'ensuit de la sorte la disparition graduelle de l'opposition fondamentale entre « travail » et « loisir » ; à leur tour se dissipent, en raison de l'étroitesse de leur vision, les théories de ceux des idéologues contemporains qui voient dans le travail une fonction du loisir (le travail étant le désagréable tribut payé par l'homme pour obtenir le plus de loisir possible), ou bien, au contraire, veulent accréditer l'idée que le loisir est fonction du travail (le temps disponible étant pour eux strictement le temps nécessaire à la « reproduction » de la force de travail). Sans pour autant nier certains aspects compensateurs, il faut

dire que les rapports entre travail et loisir connaissent, dans les conditions créées par le socialisme et le communisme, une interpénétration de plus en plus profonde, qui n'a rien de commun avec l'essence de ces conceptions d'inspiration hédoniste ou technocratique. Ainsi que le montre Gianni Toti, le marxiste italien, dans son livre *Il tempo libero*, des rapports nouveaux, de synthèse s'établiront entre les deux concepts, lorsque le loisir ne sera plus confondu avec le simple divertissement, ni le travail avec une occupation harassante, dénuée de toute joie ou de tout plaisir. Le travail lui-même deviendra une expression de la joie de créer, dans sa structure entrant les préoccupations intellectuelles et physiques du temps disponible de l'homme, lequel retrouvera dans ses loisirs les préoccupations intellectuelles et physiques indissolublement liées à l'horizon de la connaissance et de la culture dans son ensemble, y compris les acquis de la science et de la technique, propres au travail de type nouveau.

III

A l'étape que traverse la société roumaine se dessine clairement, dans ce sens, le progrès de la condition humaine. La soif de culture et d'art, la propension à une nouvelle construction de l'univers intérieur de l'homme sont d'ores et déjà un fait évident, un trait caractéristique et constant chez un nombre toujours croissant de travailleurs. Rien ne peut mieux illustrer cette aspiration à la culture et le fait qu'elle correspond à des nécessités spirituelles intérieures, que la façon dont se réalise en Roumanie la participation des masses au phénomène artistique. En une seule année, le nombre des participants aux manifestations culturelles et artistiques organisées par les Foyers culturels dépasse quatre millions (moyenne des trois dernières années) ; les registres des bibliothèques indiquent l'inscription, en 1976, de plus de 7.350.000 lecteurs ; il y a en moyenne 34 lecteurs pour 100 habitants, et un lecteur demande, en moyenne encore, 10 livres par an aux bibliothèques. En 1976, les musées ont enregistré 16.270.000 entrées (à comparer avec les 875.000 indiquées par les statistiques de 1938 !). Toujours en 1976, les éditions ont publié 3.813 titres, totalisant 78.630.000 exemplaires, la vente des livres s'élevant à 736.673.000 lei. En ce qui concerne les institutions théâtrales et musicales, le chiffre de leurs entrées a été de 13.479.000 et celui des cinémas, de 191.232.000. Sur 1000 habitants, 628 ont fréquenté les salles de spectacle et de concert.

L'organisation et le déroulement de la première édition du Festival national «Cîntarea României » — le Chant de la Roumanie, — vaste manifestation de créativité et de participation directe des masses laborieuses, de toutes les catégories sociales, à l'acte culturel — ont donné une impulsion nouvelle à notre activité spirituelle tout entière, et augmenté substantiellement la place et le rôle de la superstructure artistique dans la vie sociale. A cette première édition du Festival (1976—1977) ont participé 81.588 formations artistiques d'amateurs (théâtrales, chorales, chorégraphiques, « brigades artistiques », etc.) totalisant 1.751.867 membres [1]. A l'activité des cercles et des cénacles de création artistique des amateurs (littérature, arts plastiques, art populaire, photographie, ciné-clubs, etc.) ont participé plus de 400.000 membres.

Ces chiffres mettent éloquemment en relief les dimensions sans précédent que connaît, de nos jours, le phénomène artistique roumain.

Un autre aspect significatif de cette participation mérite, lui aussi, d'être signalé. L'art a cessé d'être un simple « bien culturel » que les gens « consument » d'une manière plus ou moins passive. Au contraire, la participation à l'acte culturel prend de plus en plus un caractère actif, « le spectateur » devenant lui même créateur ; hommes et femmes, en nombre toujours plus grand, se trouvent impliqués dans l'acte de création et passent des

[1] Non compris les membres des formations artistiques d'amateurs des militaires

stalles à la scène, du fauteuil où ils lisent, à la table de travail, des salles d'exposition aux ateliers des cercles de création, etc. Mis puissamment en évidence par le Festival National « Cîntarea României », le phénomène est en mesure de nous révéler les significations nouvelles prises par l'art dans la société socialiste, et le fait que cette forme de la conscience sociale se cristallise dans de pareilles structures jusqu'à en devenir, toujours davantage, un mode d'existence.

Selon la conception du Parti Communiste Roumain relative au développement harmonieux de la personnalité humaine, conception cristallisée dans le Programme adopté par le XIe Congrès, compte tenu de tous ces facteurs et en premier lieu de la condition ontologique de l'homme en tant qu'être créateur, il est accordé une attention toute particulière aux problèmes de la révolution scientifique et technique. Le plan quinquennal de développement de la Roumanie pour 1976—1980 est, au fond, le cadre social et matériel au moyen duquel cette révolution aura son mot à dire, et devra le faire. Les effets de ce déroulement — la révolution scientifique et technique n'étant pas considérée comme un but en soi, mais comme l'un des facteurs qui doivent concourir, organiquement, à une plus large constellation : économique, sociale, politique et culturelle — ne peuvent être que salutaires pour le développement de la personnalité, de l'individu, et aussi de la société dans son ensemble.

Ainsi donc, le programme d'édification de la société socialiste multilatéralement développée et de la marche en avant de la Roumanie vers le communisme n'est pas seulement le programme du développement de la base matérielle de notre société, mais aussi celui de l'édification d'une nouvelle conscience humaine.

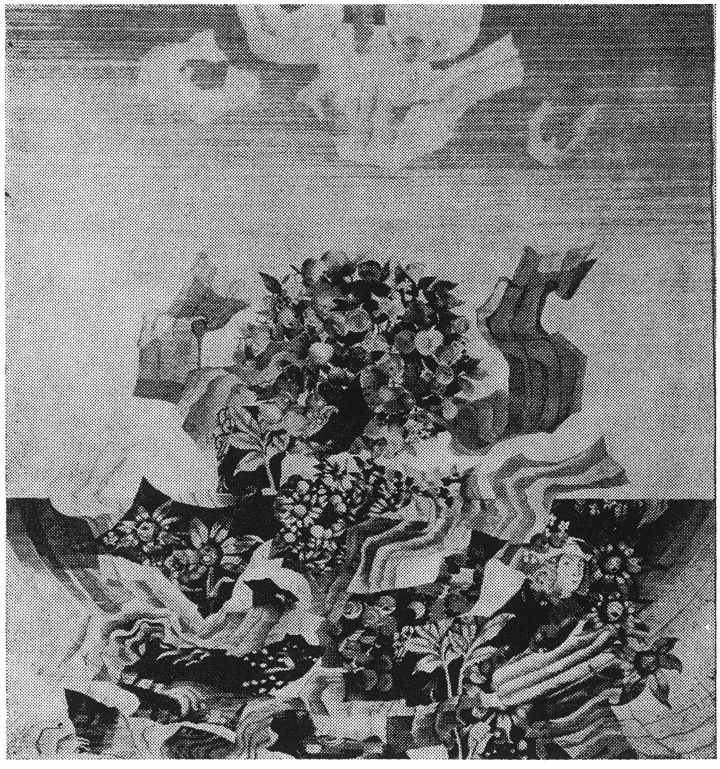
Les mesures prises ces dernières années en vue d'assurer l'approfondissement et le perfectionnement continuel de la démocratie socialiste créent les conditions nécessaires pour qu'un nombre croissant de travailleurs participent, et de plus près, à l'activité de direction des processus économiques et de ceux de la vie sociale, politique et culturelle en général. Ce qui requiert, nécessairement, un degré élevé de développement de la conscience, un vaste horizon, non seulement politique mais aussi culturel, scientifique et philosophique. Sur ces fondements, la réalisation du principe de la direction collective dans tous les domaines d'activité, les nouveaux forums nationaux et largement démocratiques qui ont été institutionnalisés (le Congrès des Conseils populaires et la Chambre législative des Conseils populaires, le Congrès de l'éducation politique et de la culture socialiste, le Congrès de l'agriculture et le Conseil National de l'Agriculture, le Congrès des Conseils des Travailleurs et le Conseil National des Travailleurs) garantissent le cadre propice à la participation toujours plus large de la classe ouvrière, de tous les travailleurs, à l'organisation et à la mise en place de toute la vie sociale sur des bases rationnelles, de maîtrise collective des effets de la révolution scientifique et technique. « Les nouveaux congrès qui se réunissent tous les cinq ans, indique le président Nicolae Ceaușescu, assurent la participation, à l'échelle nationale, des masses de travailleurs au débat et à l'adoption des décisions les plus importantes concernant le développement économique et social du pays, la politique internationale de paix et de collaboration de la Roumanie. La constitution des organes permanents de ces forums nationaux vient compléter admirablement le système d'organisation de la direction de notre société socialiste, constituant l'expression la plus éloquente du développement continu de la démocratie fondée sur la participation des masses populaires à la vie publique tout entière au gouvernement du pays, sur la création consciente, par le peuple, de son propre destin, libre et indépendant »[2]. De cette façon, dans les conditions créées par le socialisme et dans la perspective du communisme, alors que l'homme est maître, au moyen de la connaissance et de l'action, de tous les processus qui ont lieu dans le champ social, la révolution scientifique et technique non seulement ne se manifeste pas comme une force maléfique, mais dévoile

[2] Nicolae Ceaușescu, *Rapport présenté à la Conférence Nationale du Parti Communiste Roumain*. Bucarest, Éditions Politiques, 1977, p. 41

pleinement, au contraire, sa valeur humaniste et la contribution considérable qu'elle peut apporter à l'amélioration de la condition humaine.

En Roumanie existe la préoccupation permanente d'augmenter la richesse nationale, et le bien-être de ceux qui la créent par leur travail, pour l'élargissement de la démocratie socialiste, pour le perfectionnement des formes de participation des travailleurs à la direction de la vie sociale, à la prise des décisions dans toutes les sphères de celle-ci ; il s'y ajoute le souci d'assurer le développement continu de l'enseignement et de la culture, d'élargir en permanence l'horizon de connaissance de tous les membres de la société, d'améliorer la protection de la santé et de l'assistance sociale, d'organiser au mieux le loisir et les prestations de service, d'appliquer les principes de l'éthique et de l'équité socialistes dans toutes les sphères de la vie. En un mot, c'est le perfectionnement incessant des relations sociales et de celles de la vie qui constituent, en Roumanie, le cadre social, économique, politique, culturel, moral, technique et psychologique appelé à assurer l'accomplissement continuel de la personnalité de l'homme, être créateur, libre et maître en une mesure toujours plus grande de son propre destin.

FLORICA VASILESCU: Les Ailes de la terre — *tapisserie, haute lisse*



RÉFLEXIONS SUR LE RAPPORT ART/SCIENCE

par VICTOR ERNEST MAŞEK

L'observation des rapports entre l'art et la science, surtout depuis la Renaissance, avait presque en exclusivité pour but de faire, avec de plus en plus de fermeté, pénétrer la perspective scientifique dans le processus de compréhension et de réflexion artistique de la réalité. Depuis l'application, à partir de la Renaissance, des lois de la perspective dans la peinture, et jusqu'aux essais contemporains de transposer dans le langage de l'art les nouvelles interprétations révolutionnaires de l'espace et du temps, dues à la géométrie et à la physique contemporaines, le transfert de la science vers l'art s'est surtout produit sur le plan de la vision artistique du monde et de la conception de l'œuvre d'art.

Néanmoins, en ce qui concerne les rapports entre la science et l'art, la seconde moitié de notre siècle est caractérisée surtout par le passage au premier plan d'un autre type d'interaction, d'ordre pratique, matériel cette fois, et notamment par une incorporation prononcée des *technologies* spécifiques de la révolution technico-scientifique contemporaine dans l'arsenal des moyens d'expression artistique. Et ce par suite du fait que, fort souvent, la « crise » de l'art à notre époque « scientifisée » a été envisagée comme une crise des moyens traditionnels d'expression artistique, considérés comme inaptes à exprimer et à structurer artistiquement, d'une façon adéquate, la nouvelle image de la réalité offerte par la connaissance scientifique. Les grandes transformations survenues dans le domaine de la science, les brèches ouvertes dans l'édifice primaire des connaissances ont dévoilé à l'homme les infinies perspectives du micro- et du macrocosme, incompatibles avec la notion traditionnelle d'un univers fermé. Les certitudes, les systèmes fixes cèdent maintenant la place aux connaissances « ouvertes », puissamment marquées par la relativité. De même se produit, dans l'art, un passage des formes fermées aux formes ouvertes, cependant que nombre d'artistes trouvent aujourd'hui que les signes et les symboles utilisés jusqu'ici, aussi bien que les techniques qui leur correspondent, sont insuffisants pour exprimer à eux seuls, d'une façon adéquate, la nouvelle vision du monde. Nicolas Schöffer considère, par exemple, que

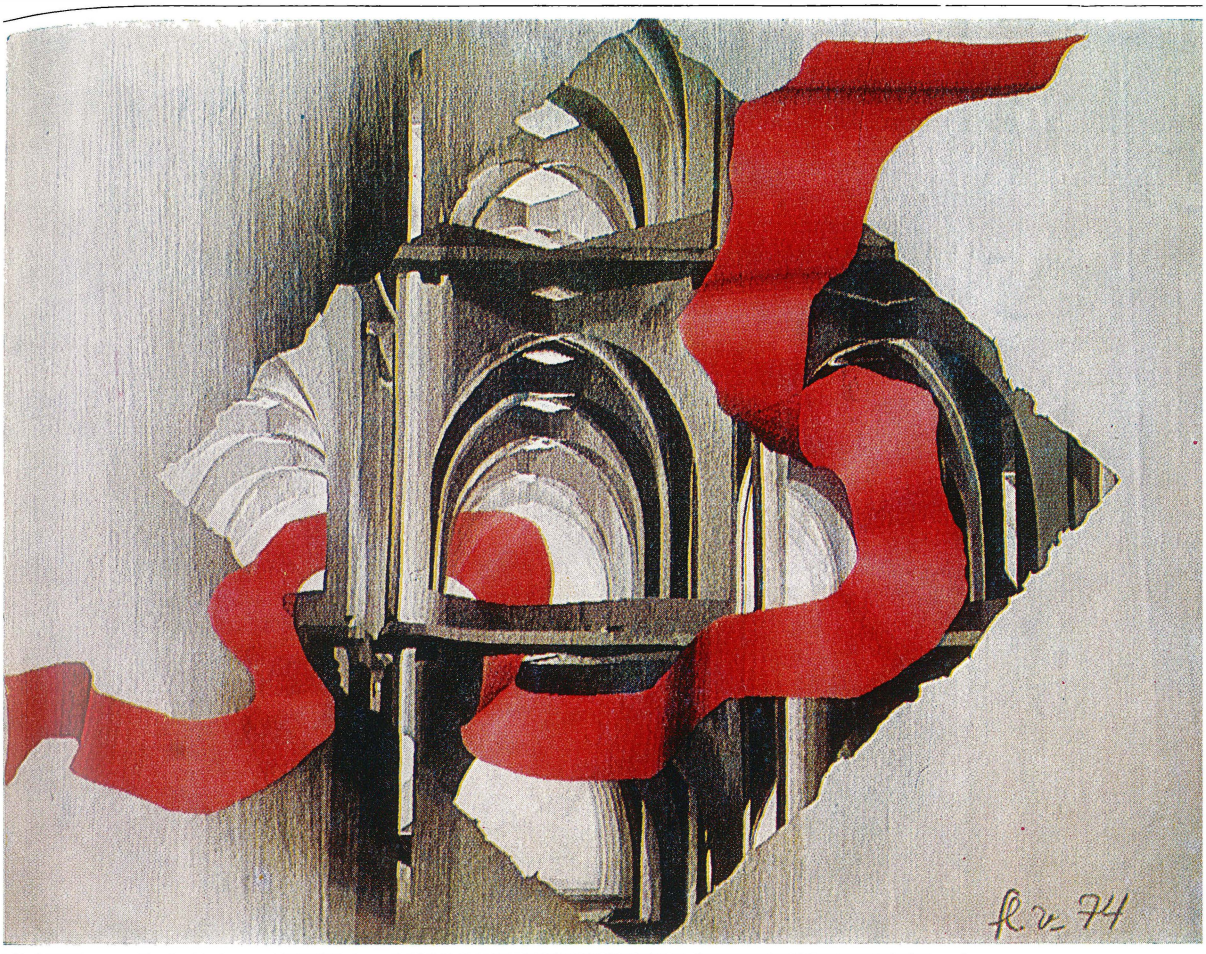
les techniques traditionnelles n'offrent plus aujourd'hui qu'une prolifération de répétitions, avec de multiples variantes, dont le but est l'exploration de certaines combinaisons, de certains détails, sans apporter d'éléments constructifs appropriés aux nouveaux besoins. Ces « éléments constructifs », à même de réaliser une nouvelle synthèse des arts, sont recherchés maintenant parmi les possibilités offertes par la révolution technico-scientifique, possibilités que l'artiste doit avoir le courage de saisir et d'utiliser. Parmi celles-ci, l'électronique et la cybernétique offrent, pour le moment, les chances les plus spectaculaires.

L'analyse, dans l'art, des implications de la révolution technico-scientifique devra donc examiner d'une part, la signification théorique, philosophique et cognitive du rapport mentionné et d'autre part, les influences d'ordre pratique et matériel concernant les mutations survenues au niveau des moyens techniques de création culturelle-artistique.

Au point de vue théorique, pour peu que l'on replace le débat, sur le destin de l'art d'aujourd'hui et de demain dans le contexte de la révolution technico-scientifique (RTS), on suscitera les opinions les plus variées, chacune d'elles reflétant clairement, sans équivoque, la position philosophique à partir de laquelle elles sont énoncées. De l'avis de certains théoriciens, voire praticiens, le message humaniste de l'art, celui qui l'a aidé à traverser les siècles et les générations culturelles, serait aujourd'hui — et dans les décennies à venir — en voie de tarir, de s'« essentialiser » jusqu'à disparition. Dans cette vision, sous l'influence et l'inspiration de la science, l'art deviendrait l'expression d'une beauté froide, sans identité humaine, simple produit de série des instruments techniques perfectionnés. Entouré de technique, assiégé par elle, l'homme n'aurait plus besoin d'art en tant que message. Cette incompatibilité proclamée entre l'art et la civilisation technico-scientifique d'aujourd'hui exprime, en dernière analyse, un refus de voir *le vif besoin d'humanisme du monde contemporain.* Comme quoi la prophétie de Hegel sur la « mort de l'art », à une époque de progrès du rationalisme scientifique, est, avec de plus en plus d'insistance, reprise par les « pessimistes » dans l'actuel contexte de l'impact entre l'univers d'idéaux et de valeurs de la culture et celui de l'actuelle civilisation scientifique. Et ils ne sont pas peu nombreux ceux qui ressentent la situation de l'art contemporain comme un état de déroute et de crise aiguë des valeurs. Ceci, d'une part, parce que nombre d'artistes semblent être passés, avec armes et bagages, dans le camp de l'« adversaire », renonçant à la finalité et aux fonctions humanistes traditionnelles de l'art et ne voyant plus dans la création artistique qu'un domaine inépuisable et inédit d'application et d'expérimentation formelle pour certains instruments et procédés techniques nouveaux, et, d'autre part, parce que, de l'avis d'aucuns, la nouvelle hiérarchie des valeurs promue par la RTS, les rythmes, les motivations et les activités qui lui sont spécifiques restreindraient au maximum l'espace de manifestation de l'art.

On ne saurait, en effet, nier l'existence des attitudes et des situations signalées ci-dessus; je pense cependant que le dilemme, qui est loin d'être sans issue, de l'art contemporain est autre. Il n'est pas essentiel de se demander si la civilisation actuelle offre encore à l'art des conditions suffisantes, si l'imagination et l'inventivité de l'artiste trouvent encore assez d'espace de manifestation pour la production du nouveau et de l'innovation esthétique, mais bien de savoir si, en tant qu'homme, l'artiste contemporain a encore *un credo et un idéal de vie à proposer à ses prochains*, s'il peut les opposer à d'éventuelles tendances de perversion pragmatique des valeurs humaines essentielles. En d'autres termes, déterminante est la question de savoir *si* et *dans quelle mesure* (et *non* par quels moyens, traditionnels ou modernes) l'art peut remplir une fonction spirituelle, formative.

Dans ce sens, il faut souligner le fait, apparemment paradoxal, que l'art et la culture sont aujourd'hui socialement plus nécessaires que jamais. Leur fonction humaniste est irremplaçable, car la production et la réception de l'œuvre d'art sont aujourd'hui au nombre des rares modalités de confirmation de certaines forces humaines essentielles, liées à l'affectivité, à la créativité, au rêve, au besoin de l'individu de se connaître soi-même à travers les objets



FLORICA VASILESCU: Les incessantes croissances — *tapisserie*

VIRGIL ALMĂȘANU et GHEORGHE IACOB: Ode à la patrie — *tapisserie* ▶

qu'il produit. Dans le contexte actuel, nous avons besoin d'art plus que jamais, car en l'absence de son moment de vérité humaine, uniquement visible à la lumière des grandes explosions de l'affectivité, la condition de l'homme contemporain risquerait de devenir celle d'un robot parfait, agissant sans erreur et avec une anonyme efficacité.

Ce qui ne veut pas dire pour autant que l'art doive tourner le dos à l'univers de la civilisation technique actuelle, ni repousser les nombreuses modalités, si fructueuses, de symbiose avec elle. A condition que cette symbiose ne s'accomplisse pas au prix du renoncement à ses fonctions et à sa finalité spécifiquement humaine: ainsi que l'ont déjà confirmé quelques réussites certaines dues à des artistes roumains (depuis le sculpteur Al. Brețcanu ou les peintres Șerban Epure et Florin Maxa, jusqu'aux compositeurs Aurel Stroë ou Liviu Dandara), artistes qui ont eu pour but de mettre l'expressivité accrue des nouveaux moyens techniques (et en particulier de la technique électronique) au service de la communication d'une attitude et d'un message des plus nobles, il est possible d'utiliser la technique et ses progrès non pas pour transformer l'homme en un robot, mais justement pour exprimer ce qu'il y a en lui de plus harmonieux et de plus exaltant.

Si la civilisation technologique moderne est à ce point contradictoire en ce qui concerne ses effets; si, ainsi que nombre de psychologues et de sociologues le signalent, l'homme se sent souvent étranger et exclu par rapport à l'objectivation matérielle de ses propres idées, la fonction humaniste de l'art sera alors justement de tout faire pour dépasser cette réalité à force de beauté et de vérité humaines, et non pas n'importe comment, mais justement à l'aide de la technique, compensant de la sorte le mode unilatéral de son utilisation. Bénéficiaire des nouveaux moyens, l'artiste doit démontrer que le progrès technique ne signifie pas uniquement l'accroissement du pouvoir de l'homme sur la nature et l'augmentation de son efficience productive, mais que, rationnellement utilisé, il peut aussi signifier une meilleure capacité de produire le beau, de conserver l'humain et, par conséquent, de rétablir l'équilibre entre les impératifs pragmatiques et les valeurs morales.

Quant à l'aspect pratique, matériel des interférences entre la science et l'art, il tend à incorporer les technologies et les procédés spécifiques de la science contemporaine — depuis la cybernétique et la programmation jusqu'à l'utilisation de l'ordinateur ou la production de nouvelles matières artificielles dues à la chimie des polyesters — dans l'arsenal des moyens d'expression artistique. A l'aide de matériaux et d'appareillages nouveaux, on produit aujourd'hui toute une catégorie d'objets dont il nous est souvent difficile de dire s'ils appartiennent au domaine de l'art ou ne sont qu'un simple jeu, résultat de l'inventivité combinatoire et de la curiosité à l'égard des effets optiques ou acoustiques inattendus pouvant être obtenus à l'aide de cette nouvelle gamme d'instruments. Mais, en dépit d'opinions ayant encore largement cours, ce n'est pas le caractère plus ou moins technique, mécanisé de ces nouveaux instruments qui est responsable de cette incertitude et du caractère gratuit, dépourvu de signification et de contenu de bon nombre des objets réalisés par cette voie, mais bien l'attitude des artistes à l'égard de ces instruments fournis par la science et la technique actuelles. En d'autres termes, le critère déterminant est de savoir si l'artiste se sert de cet instrument (par exemple l'ordinateur) comme d'un moyen pouvant exprimer des idées et une vision personnelles, préexistantes à l'acte de coopération avec l'instrument proprement dit, ou si l'effort d'en tirer de nouveaux effets chromatiques et formels représente pour le créateur *un but en soi*, la satisfaction d'une simple curiosité. C'est justement de cette distinction et de ce critère déterminant que ne tiennent pas compte ceux qui, se situant au pôle opposé des exagérations et des « absolutisations », font montre d'un anachronisme non moins condamnable, considérant toutes ces formes de la symbiose art-science comme une simple mode, une course au sensationnel et à la nouveauté à tout prix, voire une forme de « déshumanisation » de l'art. Ces objections prennent leur source dans une double erreur. Il y a d'abord le préjugé artisanal selon lequel l'art devrait être exclusivement manuel, tout remplacement

de l'intervention directe de la main finissant par dépouiller l'art de sa chaleur et de sa signification humaine. On oublie que l'origine de l'art et la source de l'œuvre se trouvent dans l'esprit de l'artiste, non pas dans sa main, et que cette dernière ne constitue que le moyen (plus exactement, l'un des moyens) de l'objectivation et de la matérialisation de l'image artistique. Ce n'est pas l'instrument (naturel ou artificiel) qui confère à l'objet sa profondeur humaine, mais le projet mental qu'il incarne. Une seconde erreur consiste dans la croyance que le modelage ou l'automatisation de certaines étapes combinatoires, et partant routinières, du processus de création risquerait d'annuler la créativité humaine, la rendant inutile.

Partant de semblables préjugés, toute présence de la technique est considérée par certains praticiens comme l'intrusion d'un « corps étranger » dans l'organisme harmonieux de l'œuvre. Affirmer cependant que l'orgueil et l'inventivité technique sont étrangers à la tradition artistique, refusés par la culture humaniste, est tout aussi bizarre que d'affirmer, par exemple, que la technique moderne est refusée par l'agriculture traditionnelle pour l'unique raison que, durant des siècles, en l'absence du tracteur, le paysan a labouré les champs avec sa charrue tirée par des bœufs. Il est vrai que le programme artistique ne se laisse pas identifier au progrès technique de l'instrument utilisé, considéré en soi et pour soi, mais il n'est pas moins vrai que l'effort de chercher des moyens d'expression contemporains, adéquats à l'esprit de l'époque, représente un processus logique du progrès artistique et spirituel et que l'art contemporain ne saurait rester en dehors de ces recherches créatrices.

Que l'utilisation des instruments techniques, dont nous parlions ci-dessus, ne constitue pas un obstacle, mais, au contraire, une aide pour la réalisation d'œuvres d'une authentique signification humaine et idéologique, l'ont prouvé de nombreuses expositions des artistes roumains, ouvertes durant la période 1974—1977. Dans ces cas, bien que les moyens techniques aient joué un rôle essentiel dans la réalisation de l'effet d'ensemble (mouvement, son, lumière) ou dans celle de l'image artistique finale, ils sont néanmoins constamment restés au second plan; ils ont été considérés uniquement comme un moyen permettant d'atteindre un but, étant subordonnés à une idée artistique généreuse, pour l'expression de laquelle les artistes, sans nul préjugé, ont trouvé bon de recourir à des matériaux et des techniques encore « non homologués » par la tradition artistique. Ce qui prouve que, dans le cas d'une sensibilité et d'une personnalité artistique authentiques, jamais les instruments utilisés — aussi spectaculaires ou mécanisés qu'ils soient — n'estomperont les valences humaines de l'œuvre, le message inédit qu'elle nous transmet.

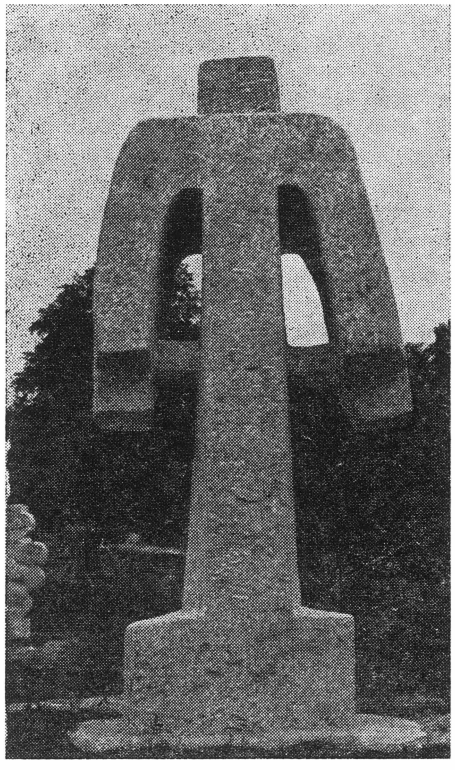
Même en arrêtant ici ces considérations, il résulte nettement combien peu fondée est la crainte d'une « déshumanisation » de l'art, d'un renoncement à la sensibilité et à l'imagination artistiques par suite du recours à des moyens empruntés à la science et à la technique. Il va de soi que les différentes directions et les modalités de création artistique ne peuvent pas bénéficier dans la même mesure de l'efficience productive de la coopération avec, par exemple, un ordinateur. L'art figuratif, avec sa charge idéatique prédominante, reste pour le moment en dehors de la zone d'influence de ces expériences. Mais l'art de l'environnement, le design, la graphique publicitaire ou commerciale — à l'intérieur desquels le caractère décoratif de l'art géométrique trouve sa pleine légitimation esthétique — sont et continueront d'être révolutionnés par les nouvelles modalités de création. Pour la première fois, elles introduisent dans l'art des notions nouvelles, telles que l'efficience ou la productivité.

Pour la première fois, par exemple, la coopération avec l'ordinateur rend possible, dans le domaine du design industriel (pour l'impression des textiles, l'ornementation de la céramique, des tentures, des placages, etc.), ce qui semblait être par excellence une contradiction: la production en série des pièces à caractère d'unicité (l'original, donc, en quantité industrielle). Accouplé à un métier à tisser ou à un appareil servant à graver sur verre ou peindre la céramique, l'ordinateur peut changer les modèles ornementaux, en variant le même modèle initial, imaginé par le graphicien-artiste et proposé, sous forme de programme,

à l'ordinateur comme point de départ de ses recherches permutationnelles. L'illustration de livres et la graphique publicitaire peuvent, de leur côté, bénéficier de l'inépuisable inventivité formelle de l'ordinateur, de même que, transposés sur de grands panneaux ou de grandes surfaces murales (mosaïques, vitraux, métalloplasties), nombre d'œuvres expérimentales que l'on peut voir actuellement dans les premières expositions roumaines de « graphique d'ordinateur » peuvent conférer une note de chaleur au milieu urbain.

Pouvons-nous négliger toutes ces larges possibilités, aux conséquences encore inimaginables (au plan de l'efficience humaine économique et sociale, par exemple) que la coopération avec les moyens techniques modernes ouvre à l'art de l'environnement et au design, uniquement à cause des préjugés alimentés chez certains artistes ou critiques par l'ignorance des principes réels qui se trouvent à la base de l'art réalisé à l'aide de l'ordinateur? Là aussi, d'ailleurs, comme dans toute notre économie et notre vie sociale, le nouveau s'imposera parce que la valeur des produits mentionnés, réalisés avec ces moyens modernes, est réelle et que le beau obtenu, avec quelque instrument que ce soit, ne peut être qu'une forme d'humanisation salutaire de notre milieu existentiel.

GEORGE APOSTU: Le père et le fils



L'AVENIR DU THÉÂTRE

par ION PASCADI

Sonder l'horizon d'un avenir que l'on ne fait qu'entrevoir, tenter de deviner l'aspect futur du monde, des hommes et avec eux, de l'art, s'avère une opération des plus téméraires. Bien que vingt-deux ans à peine nous séparent de la fin de ce millénaire, le rythme extraordinairement accéléré de l'évolution sociale, au même titre que les mutations qui parfois dépassent les consciences et que les paramètres inattendus imposés par l'économie, la politique, la science et la technique à la sensibilité de nos enfants et petits-enfants, invitent les amateurs d'horoscopes à la prudence.

L'impossibilité de dresser une courbe unique de l'évolution du théâtre et de la préfigurer idéatiquement, alors que ce domaine est aussi délicat qu'imperceptible, nous est démontrée par l'histoire même du théâtre, depuis les spectacles du *polis* grec, les mystères du Moyen Age et les pièces classiques de la Renaissance, en passant par le non-conformisme romantique devenu peu à peu « académique, » par la dramaturgie intériorisée d'un Tchekhov, par la lucidité du théâtre réaliste du siècle précédent et de la première moitié du nôtre, et jusqu'au théâtre-débat, à la pièce politique, à la mode de l'absurde et à l'apparition du happening ou du spectacle d'improvisation.

Par ailleurs, comme l'avenir naît toujours du présent, un examen attentif permet d'en découvrir les germes dès maintenant ; quant aux modifications, pour rapides et radicales qu'elles soient, elles ne remplacent jamais le tout, car elles conservent une certaine permanence et une certaine continuité. Bien sûr, les modes viennent et passent, le succès est historiquement limité et les formules expressives varient énormément, aussi bien dans le temps que dans l'espace socio-culturel ou géographique; néanmoins, un tableau possible des destinées du théâtre, cette branche si ancienne de l'art, peut être brossé, quitte à ce que l'évolution réelle lui apporte des retouches, change certaines couleurs ou même donne une nouvelle configuration à quelques-unes de ses parties.

Nous pensons que considérer un chiffre rond, tel celui de l'an 2000, début d'un nouveau millénaire, comme devant obligatoirement marquer un renversement de la hiérarchie des valeurs ou leur engloutissement dans le néant pour faire place à quelque chose d'extraordinaire, d'inouï, relève, en somme, d'un fétichisme psychologique. La totalité ou la presque totalité de ce qu'a consacré la tradition classique continuera sans doute d'exister d'ici vingt ou trente ans, puisque Sophocle, Eschyle, Euripide, Racine, Corneille, Shakespeare, Ibsen, Tchekhov, Caragiale ont résisté aux millénaires, aux siècles, aux décennies. Ce qu'il y a de généralement humain dans leurs pièces intéressera nos descendants (comme cela nous a intéressé nous-même) quitte à ce que *Phèdre* puisse sembler différente, à ce que *Hamlet* soit autrement compris ou que *la Lettre perdue* paraisse tout autre chose qu'une simple comédie de situation dont les mobiles politico-érotiques, si nous les prenons tels quels, sont d'ores et déjà désuets.

Ce qui changera beaucoup, selon nous, ce sera le rapport théâtre-spectateurs. Même s'ils disposeront de plus de loisirs que nous, les hommes de l'avenir auront moins de temps à consacrer au théâtre, du fait qu'ils seront davantage sollicités par les sphères les plus diverses de la vie ou de l'art. Il ne s'agit pas ici de la concurrence du cinéma ou de la télévision (non négligeable d'ailleurs), ni du prétendu anachronisme de l'image théâtrale réalisée par des hommes pour des hommes (irremplaçable !), mais du fait que les gens du troisième millénaire verront leur attention, leurs plaisirs et leur temps soumis à des sollicitations beaucoup plus nombreuses. Il se peut que, de ce fait, le spectacle théâtral devienne plus rare — comme rencontre — mais qu'il soit en échange plus intense, plus solennel et qu'il tende à s'imprégner plus profondément dans les consciences.

La tendance au divertissement qui permet de se « débrancher », au spectacle facile, ne disparaîtra pas, mais, parallèlement à la croissance du niveau de culture et de civilisation des spectateurs, le théâtre sera plus conforme à ses dimensions axiologiques réelles qu'aujourd'hui, où il arrive souvent que le public soit noyé sous un déluge d'œuvres médiocres et de produits kitsch. Notre optimisme ne se fonde pas sur une vision idyllique ou sur l'espoir de voir jamais disparaître le pseudo-art, mais sur le fait que les possibilités de choisir dans les trésors du passé augmenteront beaucoup et que le public, pour peu que soit menée une politique culturelle avisée, aura plus de chances de se trouver devant l'art authentique. Nous croyons aussi à une très forte hausse du degré de participation du public, qui ne se résignant plus au rôle de consommateur passif de ce qu'on lui offre, convoite celui de *producteur* (évidemment dans la mesure du possible), autrement dit celui d'émetteur de messages artistiques. D'ailleurs le théâtre moderne vient en ce sens à l'appui de cette tendance des spectateurs, non seulement par sa structure, mais par ses nombreuses formes d'art amateur, qui — même à un niveau moins élevé de maëstria — déterminent des investissements d'âme de beaucoup supérieurs et révèlent parfois des aptitudes et des talents insoupçonnés.

Par rapport au cinéma et à la télévision, le théâtre a l'avantage de permettre de démocratiser, sans intermédiaire, non seulement la réception mais aussi la création ; quant à l'intervention de la fantaisie, du pouvoir d'improvisation, de la spontanéité des larges masses de spectateurs, elle peut donner un tout autre visage au théâtre et supprimer peut-être la barrière qui sépare ceux qui jouent de ceux qui regardent jouer.

A condition d'adopter des modalités nouvelles d'expression, les formes de participation directe peuvent être sérieusement stimulées par la renaissance des cérémonies de la vie sociale traditionnelle. Le besoin de spectacles, de fêtes, celui de fixer dans la mémoire affective certains moments importants de la vie personnelle ou collective ne manquera pas d'engender à l'avenir aussi, croyons-nous, des rituels qui les éternisent expressivement et significativement ; or, à cette fin la représentation est absolument nécessaire.

D'autre part, il nous semble que l'avenir tendra à impliquer beaucoup plus directement le spectateur au déroulement du spectacle, et d'autre part, à impliquer ce dernier dans

l'existence même. Le sort des « brigades » artistiques dont la vitalité, ces dernières années, s'est réaffirmée dans les fabriques, les usines et les coopératives agricoles roumaines est, selon notre opinion, directement lié à la vie des collectivités qu'elles expriment et aussi à la mesure dans laquelle elles réussissent à s'arracher à l'« immédiat de la vie », à ses détails non-significatifs pour se diriger, libres de tout mobile pragmatico-fonctionnel, vers une image artistique généralisatrice.

Autre forme moderne de théâtre, le spectacle *Son et Lumière* n'est pas exclusivement le fruit d'une technique perfectionnée ; il relève du désir de trouver des formules inédites d'expression, plus adéquates à un art de l'image audio-visuelle. Déjà ont commencé à paraître des spectacles dans lesquels l'image scénique (obtenue par l'interprétation, le costume, le décor, le maquillage) parle d'elle-même, et leur existence — même au cas où ils s'appuient sur une œuvre littéraire, telle que l'œuvre de Dante ou de Cervantes — en dit long sur le besoin de liberté du spectateur avide de construire, tout au moins mentalement, une interprétation qui lui soit absolument propre (dans ce sens, tout spectateur peut devenir créateur, non pas, de toute évidence, dans le sens traditionnel du mot).

Le théâtre de l'absurde a démontré que même le prosaïsme quotidien, les formules stéréotypés du langage, le ballast de l'uniformité de comportement peuvent former l'objet d'un spectacle ; à plus forte raison, ne pourrait-il en être ainsi des rêves, des événements courants, des inventions dues à l'imagination collective? Il est certain que dans ce cas les formules de spectacle seront diversifiées et que nombre d'entre elles resteront à la frontière de l'art et du non-art, mais de cela, le temps seul décidera.

On voit beaucoup de gens se figurer le théâtre de l'avenir comme un roman de science-fiction où tout est possible : les robots se substituent aux hommes, les rêves deviennent des réalités, le temps est réversible, la vie prend les formes mécaniques les plus automatisées, transistorisées, « computérisées ». Il est très possible que quelque chose de pareil se produise dans le théâtre de l'avenir, que le spectacle se présente, à première vue, comme la démonstration d'une ingéniosité technique formidable ou que l'univers présenté ne ressemble que très peu au réel, voire même qu'il semble exclure l'homme — agent porteur central et destinataire depuis toujours du message de l'art. Virtuellement, nous pouvons imaginer un théâtre dont le langage se fonde sur l'expressivité des objets, sur les suggestions des produits d'une technique de plus en plus perfectionnée, mais en sous-texte, ces formules scéniques renverront toujours à des attitudes et à des comportements humains, aux idéaux et aux intentions du seul élément qui en soit inexpugnable : l'homme porteur de conscience.

Ensuite, nous ne voyons pas pourquoi, puisque cela se fait en littérature, on ne verrait pas se développer le théâtre-document, qui recompose, de sa manière spécifique, mais en se fondant sur une investigation de la réalité directe, les épisodes essentiels de l'histoire de l'humanité ancienne et moderne. L'homme est le seul être qui s'intéresse à son passé ; il lui porte sans doute un intérêt scientifique et conceptuel, mais qui est en même temps artistique, affectif et s'appuie sur des images concrètement sensibles.

Plus que par le truchement de tout autre art, l'homme, selon nous, peut revivre au théâtre les moments essentiels de son existence, et aime revoir ce qu'autrefois il n'avait regardé que d'une manière pragmatique ; s'en être éloigné dans le temps lui permet de les contempler librement et de reconstituer ou d'assister à la reconstruction de son propre passé ou de celui des autres, en l'accueillant non plus comme un fait réel, mais comme un jeu de l'imagination qui remet en mémoire l'événement historique. Un pareil théâtre a l'avantage du détachement dans le temps et dans l'espace, et aussi celui d'une vision plus lucide et plus sensée, permettant de sélectionner l'essentiel, d'éliminer certains détails superflus, de recomposer ce qui fut autrefois le flux bouillonnant de la vie.

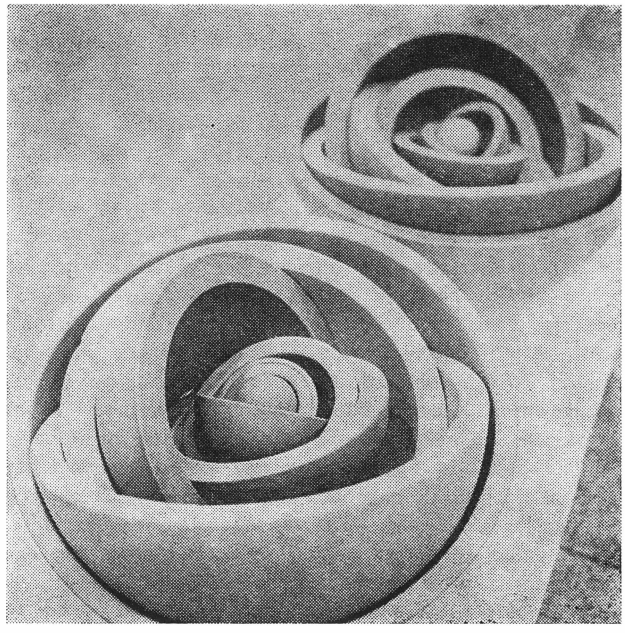
Enfin, pourquoi exclure du théâtre de l'avenir ce qui, d'ici vingt ou trente ans, se sera conservé du présent? Nous sommes trop près, il nous est difficile d'entrevoir les som-

mets, de partager les eaux, de juger comme il le faudrait, par exemple, le théâtre roumain contemporain. Les constructions comiques d'Aurel Baranga, les dilemmes intellectuels de Horia Lovinescu, le théâtre symbolique de Marin Sorescu, les pièces historiques de Paul Anghel, celles, fortement polémiques, de Paul Everac, la satire de Teodor Mazilu, les paraboles de Dumitru Solomon, et de nombreux autres encore nous paraissent avoir des chances de franchir les frontières du millénaire par l'acuité avec laquelle ils posent au spectateur des problèmes qui concernent non seulement le moment actuel, mais aussi le devenir des hommes.

Les voies menant au théâtre de l'avenir sont nombreuses et il serait non seulement injuste, mais aussi non-scientifique d'en exclure les formes que nous n'agréons pas, qui ne nous convainquent pas ou qui n'ont pas encore trouvé de représentants à leur mesure. Il y a cependant un type de pièces que l'avenir, je l'espère tout au moins, repoussera. Ce sont celles qui confondent demain et aujourd'hui, en nous présentant d'une manière idyllique ce qu'il faudrait prendre pour ce qui est, de même que celles qui, pour avoir identifié le moment non-significatif à l'éternité, demeurent noyées dans le contingent, incapables d'ouvrir aux hommes la moindre perspective.

Appartenant à l'homme, existant par et pour l'homme, le théâtre, de toute évidence, est indissolublement lié à l'avenir de l'humanité. Croire qu'il est au pouvoir de l'homme de se construire son existence, d'organiser son train de vie, de se forger un style, c'est croire aussi au spectacle en tant que l'une des dimensions de la vie même, portée à la scène et transformée par là en acte théâtral. De la sorte, l'innovation artistique se trouve unie à la révolution de toute l'existence humaine ; ces deux constructions de l'homme se complètent, s'influencent l'une l'autre et se changent réciproquement. Le temple de Thalie, la plus laïque des Muses, continuera d'avoir de nombreux desservants ; il ne désemplira pas, car l'on y célèbre la cérémonie de l'être humain, qui aime se voir, s'entendre et déchiffrer lui-même son passé, son présent et son avenir.

DAVID OLTEANU: Grand soleil



NATURE ARTEFACT ENVIRONNEMENT

par CONSTANTIN PRUT

L'expansion incessante des technologies modernes, l'insertion toujours plus résolue des objets-produits-par-l'homme dans l'ordre préexistant de l'environnement naturel provoquent une permanente remesuration du rapport homme/nature. Ce rapport — depuis les premiers repères, à l'aube de l'humanité, alors que commençait l'humanisation du voisinage immédiat — est devenu de plus en plus complexe, ses éléments constitutifs obéissant à une dialectique significative entre ce qui, dans la nature, devenait connu et possédé et ce qui s'y ajoutait par l'activité consciente et constructive de l'homme. Définie essentiellement par l'action transformatrice de la révolution technico-scientifique et, en une égale mesure, par de complexes transformations sociales, la civilisation contemporaine ne représente pas seulement un couronnement des efforts millénaires accomplis en vue d'instituer l'humain dans l'univers de la nature, mais aussi le moment où l'humanité, dans l'élan enthousiaste de sa pénétration dans le Cosmos — peuplé jadis uniquement par le rêve et les mythes — vit une aventure inépuisable : la « redécouverte » du naturel, de la simplicité de l'éclat des êtres et des choses au « premier matin de l'univers ». Hostile jadis, puis tentante, avec ses horizons inconnus, la Terre tend à devenir aujourd'hui la grande protégée de l'homme, qui chante la louange de ses eaux limpides, de son ciel pur, de sa végétation luxuriante, des animaux, des oiseaux, autant de choses qu'il s'agit maintenant de défendre ou de restituer. Sur la route menant à cet « Eden retrouvé », l'homme rencontre des objets faits par lui et qui maintenant, naturalisés, sont intégrés à l'ambiance. Porteurs de fonctions et de valeurs spirituelles, leur présence exerce — ainsi que le démontre toute l'histoire de la civilisation — certaines pressions qui modèlent, qui forment la conscience. C'est là un sujet de méditation sur le destin de chaque artefact, sur les conséquences de l'intervention humaine dans les structures de l'environnement.

« UN AVENIR À NOTRE PASSÉ »

Dans les conditions concrètes du développement de l'édification socialiste dans la Roumanie d'aujourd'hui, la constitution de l'environnement a pour but de mettre délibérément en évidence, en même temps que les éléments de la nouvelle civilisation, les témoignages de l'existence, de l'affirmation de la spiritualité roumaine tout au long des temps. L'investigation attentive du patrimoine historique et culturel a mené à la découverte et à la conservation *in situ* de nombreux ouvrages d'architecture, de peinture et de sculpture. Certains de ces ouvrages monumentaux, tels Cetatea Neamțului, l'ensemble architectonique de Curtea de Argeș, les cours princières de Tîrgoviște, Cetatea Făgărașului, Cetatea Sucevei, la Cour ancienne de Bucarest, les églises à fresques du nord de la Moldavie, les chefs-d'œuvre de l'art du bois de Maramureș, etc. sont maintenant considérés comme des coordonnées de base dans les projets visant à la restructuration moderne des localités où ils se trouvent, et offrent les arguments de la permanence et de la continuité d'une civilisation. Dans le climat des agglomérations, dans un paysage de plus en plus marqué par les morphologies de l'industrie et de l'urbanisme moderne, ils apportent la couleur particulière des fondations anciennes, le charme secret de la création de nos ancêtres. Ayant leur place toute naturelle dans l'expression des localités, les monuments du passé deviennent, de la sorte, des éléments originaux du milieu dans lequel nous vivons. Leur « voix » se soustrait à l'anéantissement, à l'anonymat et s'adresse à nous dans les termes d'une aspiration bien définie au parachèvement humain.

Compte tenu de cette attitude devant le patrimoine de la civilisation, l'arrêt que nous faisons sur les dalles des citadelles, entre leurs murs en ruines, devant les peintures murales qui gardent le souvenir vivant de ceux qui ont œuvré aux fondations d'un édifice culturel unitaire roumain, n'a rien d'une évasion dans le passé, d'une recherche de l'atemporel ; bien au contraire, il demeure une façon de nous situer, de vivre dans le présent. Lorsque nous repensons la configuration d'une ville ou d'un village où le progrès de la civilisation signifie une quantité impressionnante de constructions nouvelles, — logements ou édifices d'utilité publique — nous nous sentons en même temps solidaires de tout ce qui a été fait de précieux, de tout ce qui se fait et se fera de bien aussi longtemps que cette totalité de démarches exprime, en profondeur, la vocation constructive d'un peuple. L'harmonie qui régente le forum dans lequel nous existons nous autorise à affirmer qu'en Roumanie on applique effectivement, dans le processus d'édification de la civilisation contemporaine, le programme et l'appel lancés, il y a quelques années, par l'Unesco en vue d'assurer « un avenir à notre passé . . . »

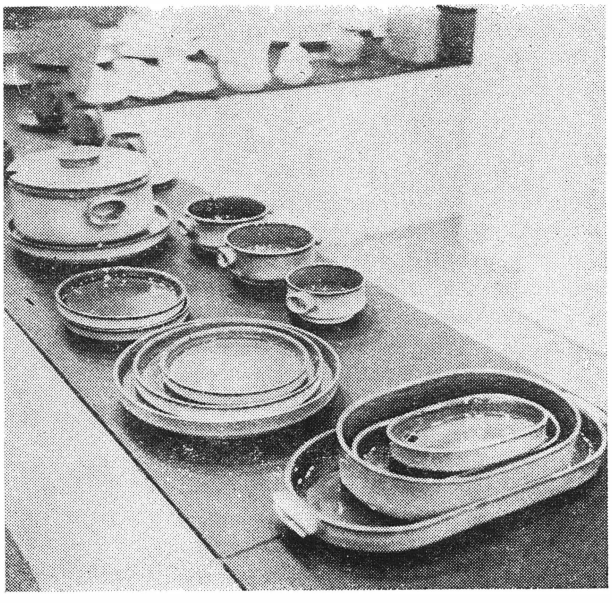
LES ARTISTES COLLABORENT AVEC L'INDUSTRIE

En Roumanie, le rythme intense du développement de la civilisation, dans l'après-guerre et plus particulièrement depuis le milieu de la septième décennie, a élargi sans cesse la sphère des formes et des fonctions des objets produits par l'industrie nouvelle. Du fait de son impétueuse participation à la structure de l'environnement, la production industrielle en grande série occupe une place singulière dans l'ensemble de la culture matérielle. En tant que facteur d'éducation, d'équilibre, d'harmonisation de l'homme avec l'ambiance, le beau devient une dimension nécessaire dans le processus de socialisation de l'existence. Matérialisation des investigations technico-scientifiques, les objets industriels comportent aussi un chargement esthétique, une « superstructure » dérivée de leur appartenance à un certain langage. Ils constituent le niveau le plus large, profondément démocratique — dirions-nous — des formes artistiques, premier échelon du goût et de la culture visuelle du public, chemin menant au contact de l'art, de son univers d'idées. Par là, l'homme contemporain dénote qu'il est une structure dynamique, dont l'évolution continuelle est extrêmement rapide. La diffusion d'une information globale, par des moyens modernes, le relèvement du

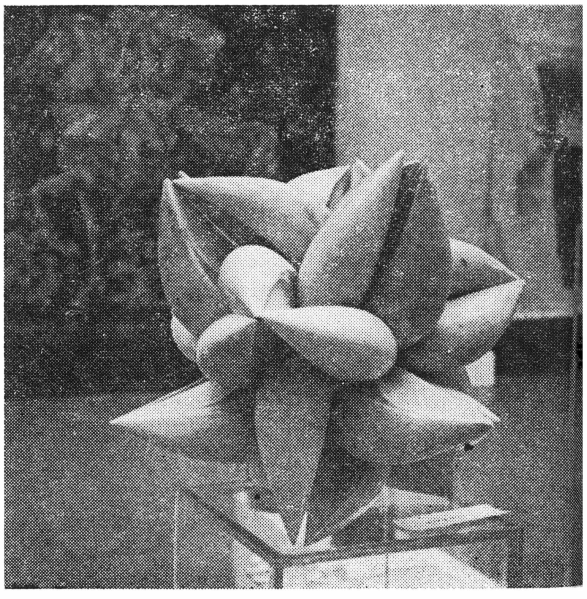
niveau culturel et d'une vie civilisée rendent l'homme sensible à des modes supérieurs d'existence et lui créent des besoins nouveaux, plus élevés. Dans ce cadre, compte tenu des capacités intégratrices du message porté par les objets-création industrielle, la création d'un univers sensibilisé par les valeurs esthétiques se présente comme une urgence sociale.

Dans l'ascension de la civilisation technologique, un moment important a été marqué par la pénétration, dans les consciences, des composantes morales et spirituelles des artefacts. Riche en ouvertures, le climat culturel-éducatif a permis au créateur de biens matériels de se détacher des instances concrètes de la production et d'acquérir une certaine « distance contemplative », de la perspective de laquelle il opère une évaluation supérieure du fruit de ses démarches constructives. Aux Usines de pièces de rechange de Suceava on a effectué, vers 1970, une expérience remarquable par ses implications psycho-sociales. Plusieurs ouvriers de l'usine, secondés par des artistes plasticiens de la localité, ont réalisé, à partir de pièces désaffectées, toute une série de compositions sculpturales. En un instant — symbolique — la position devant le produit a changé, les relations routinières ont cessé et les objets, du coup, ont été placés sous la loupe de certaines exigences esthétiques. Peu de temps après a eu lieu « l'expérience de Bîrlad », au cours de laquelle les peintres Corneliu Vasilescu et Lucian Georgescu ont repensé, du point de vue visuel-esthétique, le milieu de production d'une section de la Fabrique de roulements à billes. Les études sociologiques entreprises par la suite ont permis de constater, entre autres, une productivité accrue ; de plus, d'autres ouvriers ont demandé des modifications esthétiques dans leurs sections, qu'ils considéraient comme un acte d'une réelle importance sociale. Ces dernières années, de pareilles interventions dans l'ambiance usinière ont été effectuées dans d'autres entreprises aussi, comme la Fabrique de papier Letea, de Bacău, les Usines de machines lourdes de Bucarest, ou dans toute une série d'entreprises de Timişoara, où la tâche d'améliorer l'environnement a été assumée par les élèves du lycée d'esthétique industrielle de la ville.

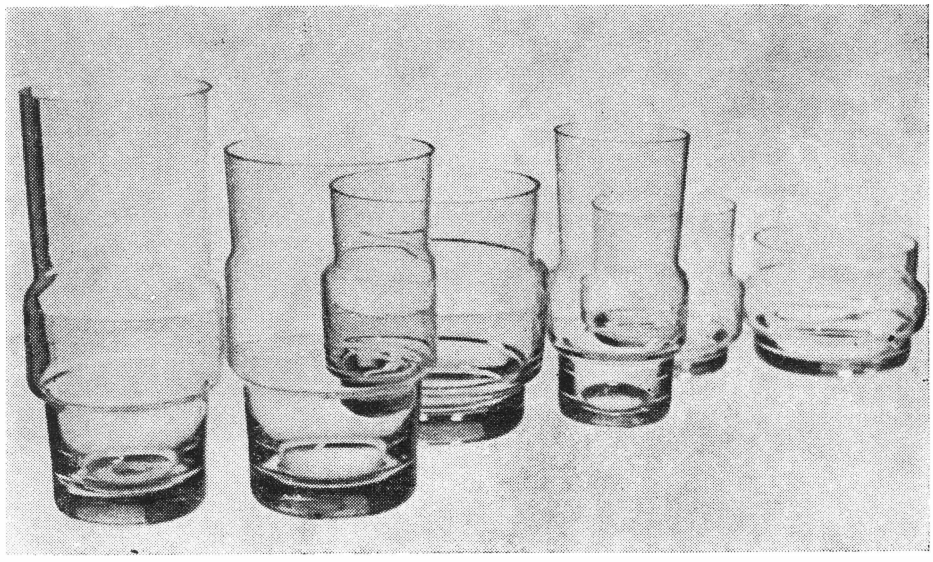
GASPAR BARABAŞ: Service de faïence



PATRICIU MATEESCU: Fleur



D'intéressantes initiatives ont été prises aussi dans le domaine de l'espace public, où, à côté des formes traditionnelles de l'art monumental, se sont développées plusieurs modalités nouvelles, parmi lesquelles ce que l'on a appelé les symposiums d'art décoratif et les camps de sculpture. Dus à la collaboration du Ministère de l'industrie légère et de l'Union des Artistes Plasticiens, ces symposiums d'art décoratif sont régulièrement organisés, ces dernières années, dans le cadre des différentes unités des centrales industrielles, avec la parti-



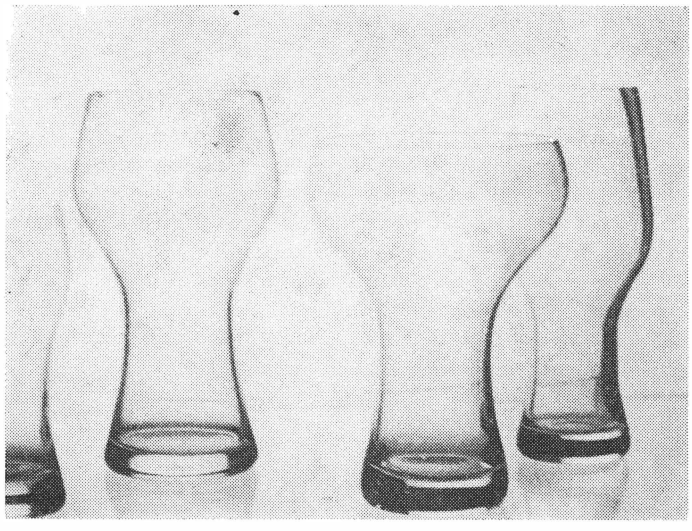
TEREZA BUBĂ: Service de verres « Ana »

cipation enthousiaste de nombreux jeunes plasticiens et de créateurs travaillant dans les entreprises en question. Les symposiums de création se proposent un programme complexe, dont les principaux objectifs sont l'amélioration du produit industriel (de grande et de petite série) basée sur la contribution des artistes à l'élaboration des prototypes, de même que la stimulation de la création originale d'objets uniques, que les artistes peuvent réaliser grâce aux moyens techniques considérables dont dispose l'industrie. Durant le temps qu'il passe dans le cadre d'une centrale industrielle, l'artiste crée de nombreux prototypes de divers objets fonctionnels : mobilier, services de table, services à café ou à thé, vases, plafonniers, lampes, installations sanitaires, articles de ménage, objets d'utilité publique, etc. que l'industrie peut ensuite multiplier. Par ailleurs, chaque participant peut créer quelques pièces uniques — d'habitude des formes spatiales à finalité décorative — où il peut faire montre d'une vision originale et qui, portant sa signature, sont appelées à le représenter dans des expositions, et dans diverses confrontations artistiques internationales.

De pareils symposiums sont organisés dans le cadre des fabriques de Tomeşti (verrerie), Sighişoara (faïences), Cluj-Napoca (porcelaines), Mediaş (verrerie), Buzău (verrerie), etc. Les ouvrages réalisés sont tout d'abord présentés dans la localité respective, puis dans le cadre de grandes expositions qui permettent de tester s'ils sont ou non au goût du public. En même temps, aussi bien là où on les produit que dans les expositions, leur action est particulièrement stimulante : ils forment le goût et créent une féconde émulation artistique. Il nous paraît entre autres significatif qu'à côté d'artistes membres de l'Union des Artistes Plasticiens, dont la riche activité est bien connue, s'affirment dans ces symposiums de nom-

breux diplômés des instituts d'art qui travaillent dans l'industrie, ou encore de réels talents découverts parmi les ouvriers et les techniciens qui, de la sorte, sont gagnés pour la création.

Dès le début, le problème le plus important, en ce qui concerne ce genre de manifestations, a résidé dans la réceptivité et la capacité des centrales industrielles d'accepter et de produire les prototypes proposés dans les symposiums et unanimement appréciés par le public. Autrement dit, le visiteur qui a apprécié tel ou tel objet dans une exposition a tout le droit de le retrouver et de l'acheter dans les magasins. On y trouve en effet, aujourd'hui, plus d'un modèle créé dans les symposiums. Un début remarquable a été fait par les magasins « Stirex », spécialisés dans la présentation et la vente de la verrerie, et nul doute que leur initiative trouve de nombreux imitateurs. (Ceci, en dépit d'une résistance due à la routine, à l'esprit conservateur ou tout simplement à la commodité et qui se fait encore sentir dans le domaine de la production industrielle comme dans celui des commandes du commerce. Due aussi à une méfiance non-fondée devant toute innovation, cette résistance a fait l'objet des critiques acerbes de la presse, de la radio-télévision et même de la grande masse.) Il a été proposé que les produits, compte tenu de leur qualité, portent, à côté de la marque de fabrique, la signature de l'artiste-créateur. Cette initiative a donné de bons résultats, au bénéfice des artistes aussi bien que des acheteurs. C'est là une façon de faire mieux connaître et les artistes et l'école roumaine de céramique, de verrerie, de faïence et de porcelaine, d'ores et déjà estimée dans le monde entier. Certaines fabriques de ce domaine — plusieurs artistes aussi — ont breveté de nouveaux types de cristals, de procédés techniques d'ennoblissement de l'opaline, de nouvelles variétés de glaçures.



EFTIMIE NICOLAE: Verres « Felicia »

▶

MIHAÏ BUCULEÏ: Maternité (Camp de Măgura)

▶▶

ZIRA NICOLAE: Motif maternel (Camp de Măgura)

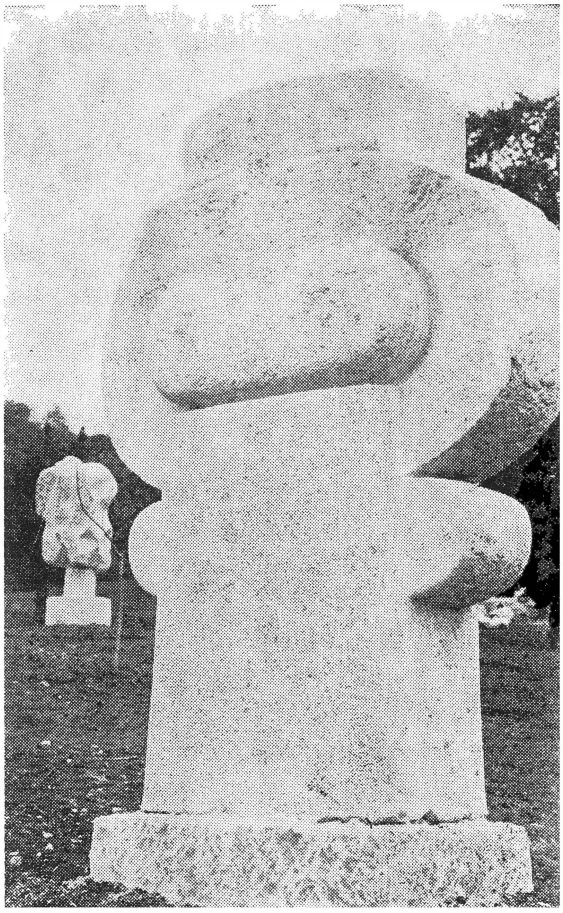
LA SCULPTURE ET L'ENVIRONNEMENT

Parmi les multiples manifestations collectives que connaît aujourd'hui la création artistique, il en est une dont nous voudrions parler : la sculpture en plein air. Comprenant quelques manifestations isolées, placées sous le signe d'un jubilé, tel le Festival de sculpture « George Bacovia » de la ville de Bacău, ou répondant à des commandes directes (camp de création de la ville d'Arad ou du quartier Balta Albă, de Bucarest), les symposiums de sculp-

ture en plein air sont entrés dans la conscience publique, grâce surtout à leur réussite dans les communes de Măgura — Buzău, et Arcuş — Covasna, ou dans les villes de Medgidia et de Galaţi.

Les quatre camps de création artistique que nous venons de citer ont des programmes distincts; ils traduisent, d'une manière différenciée, le souci d'humaniser, par le truchement de l'art, le milieu ambiant. Ce que l'on vise à obtenir, de la sorte, c'est une plus grande infusion d'esthétique dans le quotidien, l'intégration des valeurs de l'art plastique dans l'environnement, que celui-ci soit naturel ou dû à la civilisation rurale ou urbaine. Partant d'une méditation sur le réel, qui a engendré une vision artistique et philosophique marquée par la tendance à l'harmonie, à l'équilibre sans cesse rétabli avec la nature, l'artiste roumain d'aujourd'hui tend de plus en plus à intervenir, par ses œuvres, dans le processus complexe qu'est la constitution de l'environnement. C'est là une option explicite vers l'art de forum public, art qui ajoute aux formes bien connues de la statuaire monumentale, les nouvelles modalités d'expression requises par la civilisation moderne.

A Măgura, dans les clairières avoisinant le monastère de Ciolanu, se trouve actuellement en cours de mise en place un musée inédit de sculpture en plein air. Après huit éditions annuelles, le nombre des ouvrages a dépassé la centaine, ce qui représente la plus vaste collection de sculpture contemporaine roumaine ouverte au public. Organisé dans une zone où existe une riche tradition folklorique d'imagiers sur pierre et bénéficiant, de ce fait, de la participation enthousiaste des habitants des lieux, le camp de création artistique fait date dans la vie culturelle et s'inscrit, dès à présent — prestigieusement — dans les itinéraires des voyages d'études et de tourisme en Roumanie.

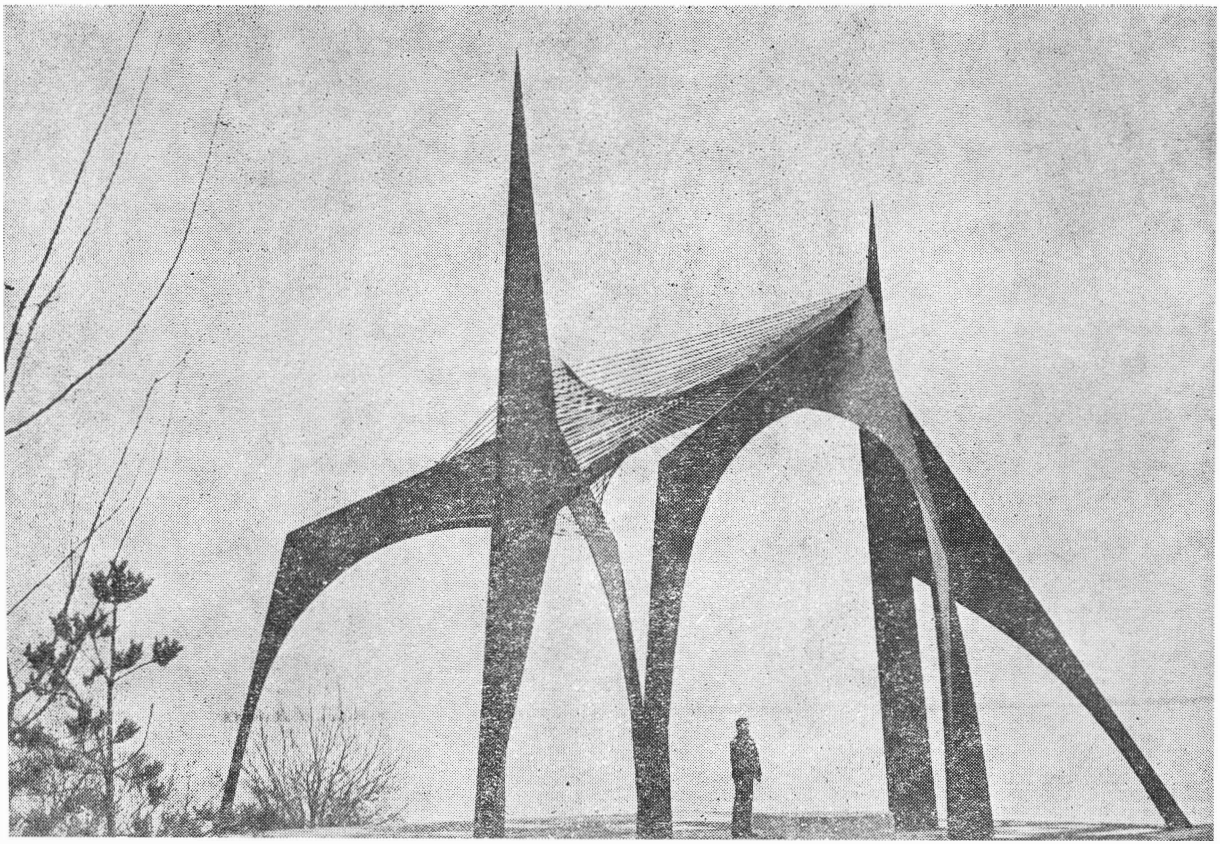


Dans la commune d'Arcuş, département de Covasna (sud-est de la Transylvanie) des sculptures ornent le parc entourant « la Maison de l'Agronome ». En pierre, en bois, en métal, ces œuvres portent la signature d'artistes du département et d'invités venus d'autres centres. Il s'agissait, pour eux, d'une adéquation à un espace présentant d'ores et déjà des éléments donnés en fait d'architecture, d'aménagement du jardin, etc. Ils ont réussi à en maintenir l'équilibre, tout en découvrant des expressions spatiales originales, bien adaptées à l'environnement naturel ou construit.

A Medgidia, les objets de céramique monumentale placés dans le parc de la ville représentent, eux aussi, la contribution spécifique d'un art qui semblait ne s'adresser qu'à l'intérieur, mais qui vient démontrer des possibilités, insoupçonnées auparavant, d'adaptation à l'espace libre. Ainsi donc, les sculptures en céramique viennent renverser les idées de contemplation étroite et, au moyen de solutions techniques ingénieuses, elles bravent les préjugés concernant la soi-disant fragilité du matériau.

Quant aux deux premières éditions du camp de sculpture sur métal de Galaţi, elles nous ont apporté de l'inédit parmi les symposiums du genre. Le matériau utilisé renvoie aux réalités d'un grand centre de l'industrie des métaux et de la construction navale — ville et port en pleine transformation, qui perpétue les anciennes traditions culturelles dans les conditions d'un développement impétueux. Sur la falaise du Danube, les sculpteurs ont créé des œuvres qui s'intègrent directement à la configuration urbaine. Avec leur charge symbolique toute particulière, elles sont devenues une présence active dans l'atmosphère de la ville. Elancés, sveltes, ces « échos » artistiques de la métallurgie moderne imposent l'idée d'un être humain à puissante vocation constructive, doué d'esprit de rationalisation, qui s'en retourne, réfléchi par ses propres œuvres, à un univers intérieur éclairé en profondeur, imbu d'une confiance accrue en ses vertus de démiurge.

INGO GLASS: Septenarius (Galaţi)



LE PLAISIR DE SE CONNAÎTRE

Le hall du très moderne hôtel « Dorobanţi » de Bucarest. C'est là que je dois rencontrer deux visiteurs finlandais, membres marquants de l'Association pour l'amitié Finlande-Roumanie: LIISA RYÖMÄ, qui a arboré pour ce jour une jolie blouse roumaine, et LAURI LINDGREN. Leur arrivée dans notre pays coïncide avec les manifestations organisées en Roumanie à l'occasion du soixantième anniversaire de la proclamation de l'indépendance de la Finlande. Dès l'abord, nos hôtes ne peuvent dissimuler leur joie devant la façon dont notre capitale et d'autres villes de Roumanie célèbrent cet important événement. Pour le public roumain cela constitue une excellente occasion de connaître la réalité finlandaise, présentée sous les formes les plus variées (journées du film, expositions, émissions de radio et de télévision, rencontres entre écrivains et artistes des deux pays, etc.). Peu de temps auparavant, d'ailleurs, la Finlande avait été le théâtre de manifestations semblables consacrées à la Roumanie et dont l'occasion avait été la célébration du centenaire de l'Indépendance d'Etat de notre pays. Donc, autant de contacts, sur plusieurs plans, entre pays et peuples qui aspirent à se mieux connaître. Et notre rencontre avec LIISA RYÖMÄ, femme de lettres, traductrice de littérature roumaine, et LAURI LINDGREN, professeur titulaire de la chaire de langues romanes de l'Université de Turku, n'en est qu'une expression concrète.

Je constate, avec un véritable plaisir, que vous possédez très bien le roumain ! D'où vous vient ce goût pour notre langue? Comment avez-vous pu l'apprendre? Dans quelles circonstances?

LAURI LINDGREN : Il y a déjà plus de dix ans qu'à l'Université de Turku on dispense des cours de roumain pour les étudiants en langues romanes que cela intéresse. Je les ai suivis, tout simplement.

De votre propre initiative ?

LAURI LINDGREN : Mais oui. M'intéressant de près à la linguistique romane, j'étais impatient de connaître le roumain, langue importante d'origine latine — importante du fait qu'elle est parlée à l'extrémité orientale du monde roman et aussi du fait de son évolution historique originale. Evidemment, je n'ai pas appris grand'chose alors, mais cela a été — comme on dit — une base. J'ai eu la chance d'avoir pour maître l'académicien Nurmela, bon connaisseur en la matière. Tels ont été les débuts. Mais vous le savez bien, quand la curiosité scientifique a été éveillée, elle vous pousse à aller plus loin, jusqu'au bout. Aussi, rien d'étonnant au fait qu'en 1967 et 1969 j'ai pris part, en Roumanie, pendant trois semaines chaque fois, aux cours d'été excellemment organisés à Sinaïa, ce beau site dans les Carpates. Soit dit entre parenthèses, vos montagnes ont pour moi un attrait tout particulier : cette fois, je vous parle en tant que grand amateur de randonnées et d'ascensions.

Lesquelles de nos montagnes vous ont-elles plus particulièrement attiré ?

LAURI LINDGREN : Eh bien ! Les Bucegi, le Retezat, le Parîng, les monts Apuseni. Ah, le Pays des Motzi ! Quelle richesse inouïe de folklore vivant !

Pour en revenir aux cours de Sinaïa : sur quels résultats se sont-ils soldés pour vous ?

LAURI LINDGREN : Je m'étais proposé de parvenir, au moyen de ces deux séries de cours et au prix d'efforts soutenus, à parler le roumain. Et peu à peu, j'ai réussi, pour m'exprimer ainsi, à « nager » en cette langue ; je constate aujourd'hui, avec joie, que je ne m'y suis pas noyé ! Il est juste de dire que je ne venais pas à Sinaïa en amateur, et que j'avais, comme linguiste, nombre de connaissances théoriques du roumain. Puis j'ai connu, à ces cours, deux confrères roumains d'une haute compétence scientifique, et dont l'aide m'a été précieuse : Mioara Avram et Cicerone Poghirc. Je voudrais ajouter à cela un élément important : le contact direct avec la Roumanie et ses habitants (très accueillants et très ouverts), contact qui m'a stimulé dans mon désir d'apprendre le roumain. Vraiment, me suis-je dit, la langue de ce peuple intelligent et hardi, gardien vigilant et fier de traditions historiques séculaires, la langue d'une culture à laquelle on doit la ballade populaire de *Mioritza*, ou les *doïnas*, ou encore les vers d'Eminescu, d'Arghezi, cette langue-là mérite d'être connue . . .

A votre tour, LIISA RYÖMÄ, comment êtes-vous devenue la traductrice, en finnois, d'auteurs roumains réputés ?

LIISA RYÖMÄ : Voilà : je me trouvais en Italie où je faisais une année de spécialisation. Un beau jour je lis, annoncé dans un journal, que le Théâtre de Comédie de Bucarest, en tournée à travers l'Europe, offrait un spectacle dans la ville. Allons-y, me suis-je dit. On jouait *Tueur sans gages* de Eugen Ionesco, le dramaturge français bien connu, d'origine roumaine. Comment vous dire ça ? Non seulement le jeu brillant des acteurs m'a captivée, mais la langue employée m'a particulièrement séduite par ses sonorités expressives. Je ne saurais vous expliquer pourquoi, elle m'a semblé facile à apprendre (j'ai constaté plus tard qu'il n'en était rien . . .). Et, du coup, voilà mon intérêt éveillé. Revenue dans mon pays, j'ai contacté l'Association pour l'amitié Finlande-Roumanie. A propos, saviez-vous qu'un grand nombre de ses membres se trouvent ces jours-ci en Roumanie ?

Bien sûr; d'ailleurs l'Association, avec ses vingt-cinq ans d'existence, compte de nombreux membres actifs, dont nous connaissons les remarquables initiatives.

LIISA RYÖMÄ : C'est d'ailleurs l'une des plus grandes associations de ce genre de Finlande, des plus anciennes aussi, et elle possède des filiales dans plusieurs villes. Son but est de contribuer à l'extension des relations entre nos pays, et le caractère permanent de la présence roumaine en Finlande est l'une de ses actions pleines de dynamisme . . . Mais revenons-en à notre propos : je me suis donc rendue au siège de l'Association et j'ai exprimé mon désir d'étudier la langue et la littérature roumaines. C'est ainsi que la possibilité m'a été offerte de venir à Bucarest et d'y suivre, pendant un an et demi, les cours réservés aux étudiants étrangers. Encore un « détail » — essentiel. Je me suis trouvée, jour après jour, parmi les étudiants roumains, excellents camarades, pleins d'attention, et aussi parmi les habitants de la Roumanie, ce qui m'a permis de m'exercer, de saisir sur le vif le langage de la rue, celui de la conversation courante, de mieux connaître cette langue avec ses nuances infinies, parmi lesquelles celles qui m'ont particulièrement charmée ont trait à une ironie très subtile, témoignant d'une lucidité et d'un sens de la mesure qui caractérisent la plupart des œuvres littéraires roumaines, d'hier et d'aujourd'hui. Il n'y a rien d'étonnant, par conséquent, au fait que je traduise aujourd'hui des auteurs roumains.

Par quoi et par qui avez-vous commencé ?

LIISA RYÖMÄ : Par *Une lettre perdue* de Ion Luca Caragiale, le chef-d'œuvre, autant que je sache, de la dramaturgie roumaine.

C'est exact. Aussi puis-je me permettre de vous demander si ce geste ne vous a pas semblé un peu téméraire ? Car cette comédie pose de grands problèmes de traduction, compte tenu de la subtilité du langage, de la réplique extrêmement nuancée et de toutes sortes d'autres difficultés.

LIISA RYÖMÄ : J'avais pour ambition — du fait que j'inaugurais en Finlande les traductions faites directement du roumain — de présenter à mes compatriotes des chefs-d'œuvres de la littérature de votre pays. C'est ce qui explique mon option pour *Une lettre perdue* que Sică Alexandrescu — spécialiste de la mise en scène des pièces de Caragiale — a montée en 1970 sur la scène de la ville de Tampere. J'ai voulu profiter de l'avantage que j'avais de pouvoir traduire directement du roumain, sans qu'un intermédiaire soit nécessaire. Jusqu'alors j'avais lu, en finnois, des livres traduits du roumain, mais par le truchement d'une autre langue, l'allemand par exemple, et je n'en avais pas toujours été satisfaite.

LAURI LINDGREN : Moi aussi, je voudrais insister sur l'extrême importance des traductions directes. Transposée par l'intermédiaire d'une autre langue, l'œuvre perd son originalité, son expressivité, les nuances sont sacrifiées et il arrive même que la tonalité générale du livre devienne méconnaissable.

LIISA RYÖMÄ : Je ne vais évidemment pas jusqu'à dire que la connaissance d'une langue étrangère soit suffisante pour recréer l'univers d'un livre écrit dans cette langue. Si celui qui traduit est dépourvu de talent littéraire, il est préférable que son travail ne soit jamais publié. Il mettrait l'auteur dans une situation très peu avantageuse.

Je suppose que vous ne vous êtes pas arrêtée au classique Caragiale . . .

LIISA RYÖMÄ : Je me suis occupée ensuite de la création de Zaharia Stancu. Je l'avais d'ailleurs connu lorsque j'étais petite . . .

Voilà qui est assez curieux . . .

LIISA RYÖMÄ : L'explication en est simple. Ma mère, Elvi Sinervo, écrivain dont l'œuvre a été traduite en plusieurs langues . . .

. . . Y compris le roumain, si je ne me trompe, par les soins des Veronica Porumbacu, Taşcu Gheorghiu et Petre Stoïca.

LIISA RYÖMÄ : C'est exact ; donc, ma mère avait traduit, entre autres œuvres de la littérature universelle, le célèbre roman *Nu-pieds* de Stancu, par l'intermédiaire de l'anglais et de l'allemand. Soit dit en passant, j'ai relu le roman ainsi traduit — et paradoxalement — j'y ai retrouvé la langue poétique de l'auteur, l'atmosphère spécifique de son roman. De sorte que l'écrivain, se trouvant un jour en Finlande, est venu nous rendre visite . . . Pour ma part, j'ai choisi sa vigoureuse nouvelle d'amour et de révolte, d'humiliation et d'espoir, appelée *Costandina*. Sans fausse modestie, j'ai le sentiment d'avoir eu une juste intuition de son rythme intérieur, de son lyrisme, de son ironie sous-jacente et de les avoir assez bien rendus. C'est ensuite Marin Sorescu, le jeune poète et l'auteur dramatique qui m'a retenue, et jusqu'à présent, j'ai traduit de lui, en finnois : *Jonas*, *la Source* et *le Froid*, en m'efforçant de ne rien altérer de leur substance, de l'humour et du sarcasme si personnels de l'auteur. Il me semble d'ailleurs que l'humour soit un trait propre à la littérature roumaine et que Sorescu en soit un représentant authentique. J'espère que sa pièce *le Froid*, qui va bientôt être jouée au Théâtre d'Helsinki, en fera la preuve et aura du succès auprès du public finlandais.

J'ose croire que vous ne vous arrêterez pas en si bon chemin ?

LIISA RYÖMÄ : Bien sûr que non. Ma visite actuelle — la cinquième que je fais en Roumanie — a pour but un sondage plus approfondi des livres et des auteurs de chez vous. Vous avez une littérature riche, substantielle, dynamique et il semble que celle d'aujourd'hui suive avec fidélité la tradition léguée par les devanciers. Les jeunes générations d'écrivains sont très douées, très ambitieuses et je trouve pleine d'intérêt la problématique de la prose contemporaine qui sonde les réalités roumaines d'aujourd'hui. J'ai l'intention de m'occuper de l'œuvre d'Alexandru Ivasiuc, prosateur très doué, disparu lors du séisme de l'an dernier. Pour commencer, je m'arrêterai au roman *les Oiseaux*, assez récemment traduit en suédois. Comme je m'intéresse de près au phénomène culturel roumain, je peux vous dire que votre littérature est très appréciée en Finlande et qu'au prix d'efforts plus soutenus de part et d'autre, j'en suis convaincue, cela ne fera que s'accentuer à l'avenir. Par l'intermédiaire de vos écrivains, nos lecteurs souhaitent connaître de plus près la réalité de la Roumanie, ce pays dont on dit tant de bien dans le monde entier pour ses efforts en faveur de la paix, de la collaboration, de l'entente entre les peuples . . .

LAURI LINDGREN : Je voulais vous dire à mon tour, à propos de littérature, que la connaissance du roumain m'a beaucoup rapproché de votre pays. Je nourris l'espoir que mes étudiants sauront faire mieux connaître votre littérature en Finlande, et que chacun d'eux sera, comme tout le laisse prévoir, *traduttore* et non *traditore*.

Vos étudiants, avez-vous dit ?

LAURI LINDGREN: Oui, mes étudiants. Car c'est moi qui organise l'enseignement systématique du roumain à l'Université de Turku. J'y tiens des cours, des séminaires, et nous délivrons des diplômes de spécialisation en langue roumaine. Nous avons au cours élémentaire des étudiants qui poursuivent leurs études de roumain, discipline qui peut être choisie

pour l'examen de licence. L'an passé, nous avons inauguré un cours de littérature, de culture et de civilisation roumaines. A l'Université d'Helsinki aussi on dispense des cours pratiques de roumain. Il existe donc chez nous un climat propice d'initiation en ce sens. Ce qui fait que j'ai personnellement toute raison de croire en une activité fructueuse de mes étudiants, dans le domaine des études de spécialité et des traductions littéraires. En ce qui me concerne, je suis fortement désireux de réaliser quelque chose de marquant. Aussi aimerais-je multiplier mes contacts avec ce beau pays où je me trouve pour la troisième fois.

Qu'avez-vous surtout retenu, de ces contacts réitérés ?

LAURI LINDGREN : Il m'est difficile de synthétiser mes sentiments. Néanmoins je voudrais souligner que j'ai l'impression sans cesse mieux fondée que la Roumanie est un pays des plus intéressants pour l'histoire, la culture et la civilisation européennes. Votre patrie me semble être une plaque tournante où diverses et multiples influences de l'Est et de l'Ouest se sont donnés rendez-vous et ont été, toutes, réceptionnées, puis filtrées par une sensibilité propre qui a finalement imposé un timbre spécifique, original et un relief spirituel à part, robuste et attirant.

Chère LIISA RYÖMÄ, du fait que vous portez cette blouse, j'en déduis qu'elle vous plaît . . .

LIISA RYÖMÄ : De toute évidence. Vous possédez des trésors folkloriques et ethnographiques dont l'attrait est irrésistible. Votre musique populaire, vos coutumes ancestrales, vos danses (jamais je n'oublierai les *Căluşari* d'Olténie) font montre, d'une zone géographique à l'autre, d'une variété et d'une richesse inouïes. Et ne prenez pas en mauvaise part ce que je vais vous confier : parfois vous ne savez pas vous-mêmes combien vous êtes riches !

Je vous remercie.

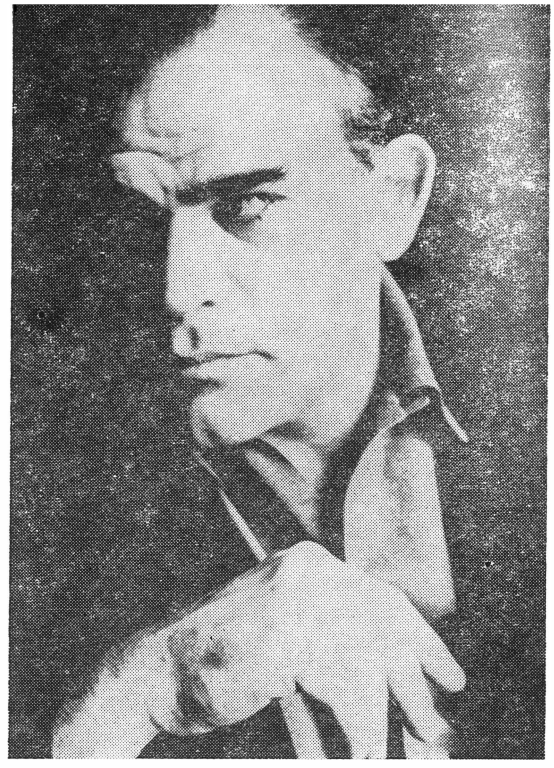
VLADIMIR UDRESCU

Art populaire roumain : assiette émaillée d'Olténie

SUR LES SCÈNES D'AMÉRIQUE DU NORD ET D'AUSTRALIE

Les chroniqueurs roumains et étrangers des spectacles mis en scène par Liviu Ciuleï empruntent souvent leurs termes de comparaison au domaine de l'art musical. A-propos du metteur en scène, ils remarquent, par exemple, « la précision de la baguette du chef d'orchestre » ; il décrivent les « rythmes », les « crescendo », les « apogées » des spectacles, ou encore, applaudissent leur polyphonie. Et bien que je craigne que, en matière de critique théâtrale, les suggestions venues du domaine de la musique soient depuis longtemps un lieu commun (somme toute assez facile), je ne puis m'empêcher de les reprendre ici à mon propre compte, mais à propos d'un autre aspect de l'activité créatrice de Liviu Ciuleï.

Invité à mettre en scène dans de nombreux pays et, maintes fois, à reprendre avec d'autres troupes les spectacles réalisés au Théâtre « Lucia Sturdza-Bulandra » de Bucarest, dont il est le directeur artistique, Liviu Ciuleï se trouve en effet dans la situation des chefs d'orchestre itinérants (d'autant plus voyageurs qu'ils sont plus célèbres) qui, sans cesse sur d'autres podiums et avec d'autres orchestres, dirigent le répertoire qui les a consacrés. A cela près que le langage de la musique est plus universel que celui du théâtre. L'interprétation d'une partition de concert dépend, certes, du talent et de la formation professionnelle de chaque membre de l'orchestre, mais les partitions dramatiques sollicitent en plus des données tout personnelles, tout *individuelles* de la part des interprètes. Les acteurs qui travaillent avec un metteur en scène n'ont pas d'autre instrument que leur propre personnalité. Par ailleurs, la configuration de la scène de concert, sa profondeur ou son ouverture ne sont pas de nature à influencer d'une façon vraiment décisive le caractère d'une interprétation musicale. Enfin, la phrase musicale émeut, subjugue ou prédispose à la réflexion sans ce jeu d'associations d'idées et d'échos à contexte culturel, politique ou social que déclenche à coup sûr la proposition dialoguée. Tout cela fait que le metteur en scène soit, dans une plus grande mesure que le chef d'orchestre, obligé de recréer ses spectacles, à chaque nouvelle



Le metteur en scène roumain Liviu Ciuleï

mise en scène, du fait qu'il travaille avec d'autres acteurs, qu'il dispose d'un autre espace de jeu et que la réceptivité du public est chaque fois différente.

De là les dissemblances, souvent frappantes, entre les spectacles réalisés par Ciuleï avec les mêmes pièces mais sous d'autres latitudes. Un exemple en est *Léonce et Léna* de Georg Büchner qui, après la participation du Théâtre « Lucia Sturdza-Bulandra » aux Festivals de Florence (1970) et d'Edimbourg (1971), a consolidé la réputation européenne du metteur en scène roumain. La critique italienne et, ultérieurement, la critique anglaise ont remarqué alors l'homogénéité de la troupe bucarestoise que son éclatante virtuosité amenait, a-t-on dit, à l'enviable niveau d'un ensemble composé exclusivement de vedettes. Invité à reprendre *Léonce* et *Léna* aux Etats-Unis, à « Arena Stage » de Washington (1974), et au Canada, à la « Vancouver Playhouse » (1975), Liviu Ciuleï a dû prendre pour point de départ les données des ensembles respectifs. Le Théâtre « Lucia Sturdza-Bulandra » dispose d'une troupe permanente qui, richement subventionnée par l'Etat roumain, a atteint à cette homogénéité tant applaudie après un long travail en commun. Or, à Washington aussi bien qu'à Vancouver, le nombre d'acteurs stables était, par la force des choses, plus réduit, et les distributions ont dû être complétées par des acteurs invités à cette occasion, qui travaillaient donc *pour la première fois* ensemble. De ce fait, les répétitions ont réclamé un entraînement spécial et dans une grande mesure inédit, qui est venu ajouter au prestige artistique des premières le retentissement d'un événement de *pédagogie théâtrale*. Après la création canadienne, le critique théâtral du « Vancouver Sun », Christopher Dafoe, écrivait : « Dans un théâtre qui sentait le moisi, l'originalité de Ciuleï a fait irruption comme une bouffée d'air frais. Il n'est pas resté longtemps parmi nous mais, pendant la courte période où il a travaillé avec la troupe, il a créé un ensemble d'acteurs splendidement équilibré et une atmosphère effervescente à laquelle seuls des esprits étroits et indolents auraient pu résister ». Clive

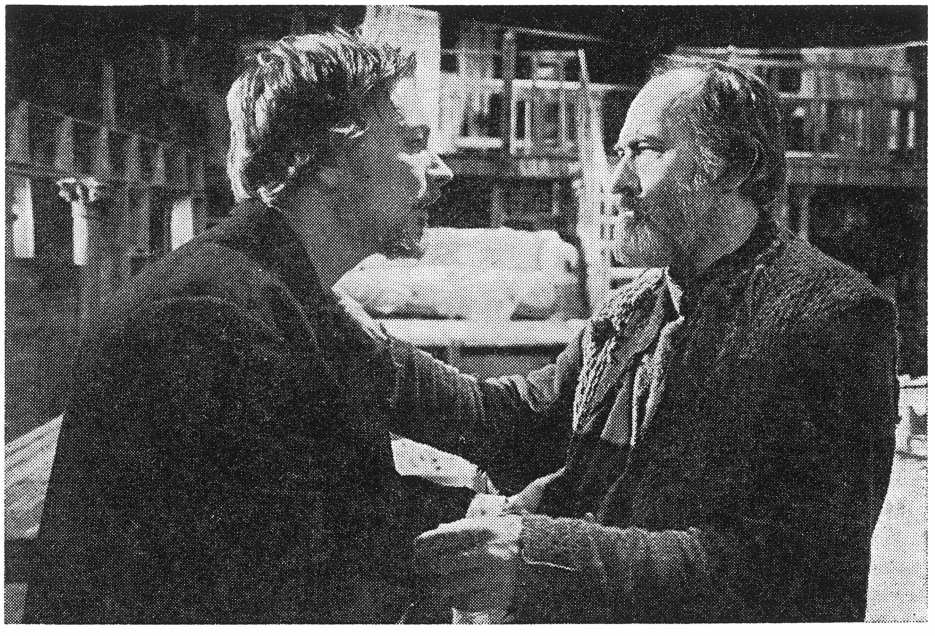
Barnes, chroniqueur réputé du « New York Times », saluait la première d'« Arena Stage » de Washington dans des termes analogues, soulignant la fidélité « bivalente » du metteur en scène, d'abord à l'égard du contexte historique de la quatrième décennie du siècle dernier où Büchner écrivit son chef-d'œuvre, et ensuite, par rapport à l'extrême actualité de la pièce.

Rien d'étonnant donc si, quelques mois après la première, on remit au metteur en scène le Prix des critiques australiens pour le meilleur spectacle de l'année 1977.

Les échos critiques suscités par *Léonce et Léna*, qui marqua les débuts du metteur en scène Liviu Ciuleï dans les théâtres d'expression anglaise, viennent ainsi définir deux composantes de son succès. La première serait — à mon sens — *la culture* du spectacle ou, autrement dit, *le style*, élaboré par rapport à la stylistique de l'auteur et de son époque. La seconde consiste dans le fait que, avant d'être acclamés aussi bien par les critiques que par un large public, les spectacles de Liviu Ciuleï s'affirment comme de mémorables réussites dans l'histoire, pour ainsi dire, invisible, des troupes avec lesquelles il collabore : dans les salles de répétition et non pas exclusivement à la scène, sous la lumière neutre de l'effort de création quotidien et non pas sous l'éclat des projecteurs. Significatif est le fait que les chroniqueurs australiens de l'un des plus récents triomphes de Liviu Ciuleï — *les Bas-fonds* de Maxime Gorki, à l'« Old Tote Theatre » de Melbourne (1977) — sont unanimes à souligner ce dernier aspect. Sous le titre « Le théâtre australien améliore sa conscience professionnelle », David Marr, chroniqueur du « National Times », écrivait : « Il (Liviu Ciuleï) a introduit dans le théâtre australien les critères d'exigence et de virtuosité imaginative du théâtre de l'Europe de l'Est. *Les Bas-fonds* mis en scène par lui prouvent que la précision technique et le professionnalisme exigeant du théâtre est-européen sont non seulement possibles ici, mais encore qu'ils méritent d'être cultivés ».

Les reprises successives des *Bas-fonds* dans la mise en scène de Liviu Ciuleï en ont approfondi l'interprétation, enrichi les significations et elles ont révélé continuellement de nouvelles valeurs du texte. En 1962, la première mise en scène des *Bas-fonds* au Théâtre

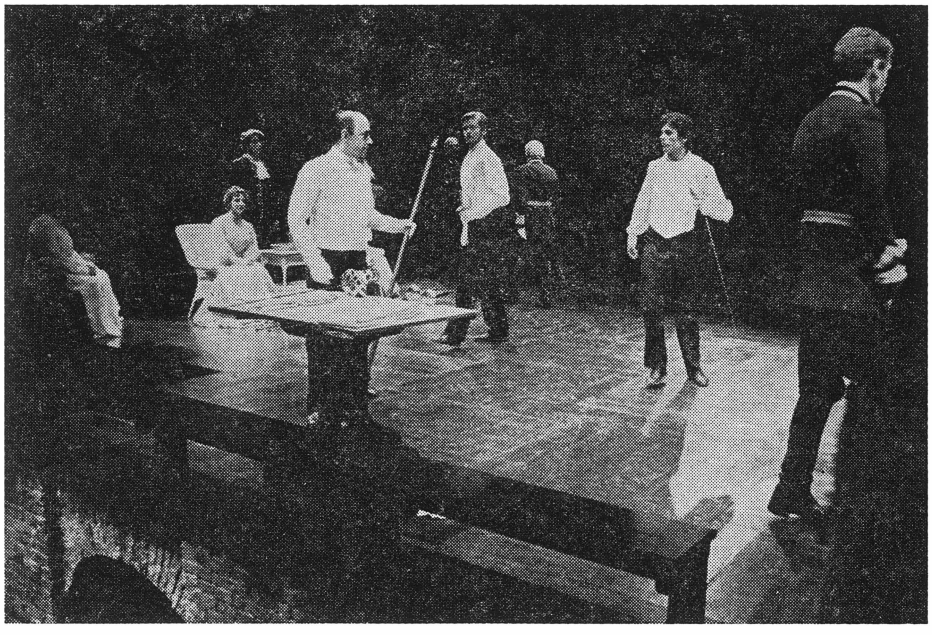
Les Bas-fonds de Gorki, dans la mise en scène de Liviu Ciuleï à « Old Tote Theater » de Melbourne. John Bell (Satine) et Ben Gabriel (Lucas)



« Lucia Sturdza-Bulandra », sur une scène traditionnelle, suggérait la situation des personnages au plus bas de la société au moyen d'un décor construit en hauteur sur une verticale sans fin (Liviu Ciuleï qui possède une formation d'architecte est souvent le scénographe de ses propres spectacles). Les personnages descendaient ici comme dans un enfer des aspirations humaines foulées aux pieds, jetées aux ordures, enterrées vivantes. En 1975, Liviu Ciuleï reprend *les Bas-fonds*, au même théâtre, mais cette fois sur une scène ronde, entourée par les rangs de spectateurs. Dans ce nouvel espace de jeu, l'enfer se déployait à l'horizontale ; le dortoir de l'asile de nuit apparaissait tel un immense cimetière, les grabats représentant tout autant de tombeaux d'existences ratées. A l'« Arena Stage » de Washington, en 1977, la dotation technique de la scène permit à Ciuleï de représenter un spectacle en profondeur, car le décor du célèbre scénographe américain Santo Loquasto suggérait sous la fosse visible au public, une autre fosse où les personnages se traînaient et grouillaient avant de monter pour crier leurs déchirements au niveau du « fond » de la scène, pour ensuite disparaître de nouveau dans les ténèbres encore plus profondes de l'asile (la même image a été utilisée à l'« Old Tote Theatre » de Melbourne, mais réalisée à l'aide d'un ingénieux système d'escaliers). La réussite de la version américaine des *Bas-fonds* a été, elle-aussi, prestigieuse. Richard Eder, chroniqueur du « New York Times », l'appréciait comme une représentation sans précédent et difficile à égaler de la complexité du monde de Gorki. Quant à la version australienne, elle fut consignée par la chronique dramatique comme « le meilleur spectacle de théâtre que l'on puisse voir cette année en Australie, et probablement le meilleur d'ici longtemps » (Taffy Davies, dans « The Sun »).

Invité à poursuivre sa collaboration avec les théâtres d'expression anglaise, Liviu Ciuleï y a aussi monté des spectacles entièrement nouveaux. *L'Éveil du printemps* de Frank Wedekind, l'un des précurseurs de l'expressionnisme, a été présenté aux spectateurs de New York avant sa mise en scène à Bucarest. Cette création dont les interprètes n'étaient pas des acteurs professionnels, mais des étudiants de l'école d'art Juilliard (performance d'autant plus

Hamlet à « Arena Stage » de Washington, dans la mise en scène de Liviu Ciuleï



applaudie), a constitué un moment marquant de la saison new yorkaise. La chronique de Mel Gussow, du « New York Times », commençait par ces mots : « Au panthéon restreint des metteurs en scène contemporains il faut ajouter le nom de Liviu Ciuleï. Au même titre que Peter Brook et Jerzy Grotowski, ce metteur en scène roumain est un véritable innovateur en matière de théâtre ».

Invité pour la troisième fois, au début de 1978, au Théâtre « Arena Stage » de Washington, Liviu Ciuleï y aborda une autre première absolue de sa carrière: *Hamlet* de Shakespeare. Il faut connaître l'impact produit par les chroniques théâtrales des grands journaux newyorkais sur l'opinion publique des U.S.A. pour pouvoir se rendre entièrement compte du nouveau prestige américain dont jouit le metteur en scène roumain après la représentation de son *Hamlet*. Dans le « New York Times » du 3 avril 1978, Richard Eder écrit: « Utilisant l'extraordinaire version du metteur en scène roumain Liviu Ciuleï, dont le sens architectural gouverne non seulement l'aspect de la scène, mais aussi les sentiments humains et les relations qui s'y déroulent, « Arena Stage » a restitué Hamlet dans l'univers auquel il appartient. Le résultat en est un spectacle qui constitue *le triomphe non seulement d'une saison, mais d'une décennie* » (souligné par nous). Et Clive Barnes, dans le « New York Post » du 5 avril, exclame: « Cet homme est un génie — mot dont il faut user avec précaution ». Pour désigner de telles chroniques superlatives, le monde américain du théâtre utilise l'expression idiomatique « lettres d'amour » (« love letters »). Le *Hamlet* de Liviu Ciuleï s'avère l'un des événements artistiques pour lesquels même ces convoités hommages sentimentaux semblent insuffisants. Les « lettres d'amour », publiquement adressées par les chroniqueurs, sont aussi des lettres témoignant d'une estime qui se répercute sur la culture roumaine contemporaine tout entière.

RADU NICHITA RAPPAPORT

LA LITTÉRATURE ROUMAINE CONTEMPORAINE AMPLEMENT PRÉSENTÉE EN U.R.S.S.

« Les lecteurs soviétiques s'intéressent vivement à la littérature roumaine actuelle: prose, poésie, dramaturgie. En lisant des écrivains comme Eugen Barbu et Mihaï Beniuc, Dumitru Radu Popescu et Nichita Stănescu, Eugen Jebeleanu et Titus Popovici . . . on sent le souffle de la Roumanie renouvelée, qui édifie une société socialiste multilatéralement développée . . . Portant le cachet de l'individualité de l'écrivain, pénétré du coloris national, ces œuvres apportent une digne contribution au trésor mondial de la littérature socialiste » — écrit Guéorgui Markov, premier secrétaire à la Direction de l'Union des Écrivains Soviétiques, en présentant aux lecteurs le numéro spécial de la revue « Voprosî Literaturî » (no 12/1977) dédié à la littérature roumaine. C'est une ancienne tradition de cette publication de prestige, bien connue au-delà des frontières de l'Union Soviétique, que de consacrer des numéros entiers à l'une ou l'autre des littératures des pays socialistes. La structure de ces numéros, y compris celle du numéro « roumain » qui nous occupe, poursuit la réalisation d'un panorama de la littérature roumaine, considérée dans son développement contemporain, sous l'aspect surtout de l'analyse et de l'appréciation théorique et critique.

En accueillant la contribution de nombreux représentants de la littérature roumaine actuelle (environ 60 auteurs) « Voprosî literaturî » a organisé en même temps un vif et intéressant échange d'opinions avec les représentants de la littérature soviétique.

Le principe d'organisation des matériaux présentés est, dirions-nous, celui du système des miroirs parallèles. La littérature roumaine révèle son individualité, son spécifique, ses préoccupations, ses tendances, les lignes de développement de son processus littéraire dans les pages spécialement écrites pour la « Voprosî Literaturî » par les critiques, les prosateurs, les poètes, les dramaturges qui la représentent; elle trouve aussi son reflet dans les impressions, les appréciations, les méditations de leurs collègues en littérature de l'Union Soviétique. Les deux images se complètent, s'entrepénètrent, se reflètent réciproquement, contribuant à la réalisation d'un tableau varié, multilatéral. Le ton est donné par les deux articles qui ouvrent la revue: celui de George Macovescu, le président de l'Union des Écrivains de Roumanie, intitulé *Nouveaux horizons de la littérature roumaine*, et celui de Guéor-

gui Markov, *Sur la voie de l'amitié*. On y souligne les fructueux succès de la littérature roumaine et on rend hommage au geste d'amitié de la revue « Voprosî Literaturî », occasionné par un triple anniversaire, important pour le peuple roumain (100 ans depuis la Guerre de l'Indépendance, 70 ans depuis les révoltes paysannes de 1907 et 30 ans depuis l'instauration de la République), ainsi que par la fête des peuples soviétiques, l'anniversaire de 60 ans depuis la Grande Révolution Socialiste d'Octobre.

A une « table ronde » se sont réunis les critiques roumains Gabriel Dimisianu, Dan Hăulică, Ion Ianoşi, Aurel Martin et leurs collègues soviétiques L. Lazarev, D. Zatonski, A. Bociarov, L. Terakopean, S. Cibotaru. La discussion a porté surtout sur les problèmes actuels du réalisme, sur le destin du réalisme au XXe siècle, son renouveau et ses perspectives de développement; d'intéressantes hypothèses ont été avancées, englobant dans un vastepanorama des phénomènes variés non seulement de la littérature mais aussi de l'art contemporain en général.

La section « Amitié des peuples, amitié des littératures » synthétise dans quelques contributions les sentiments chaleureux que portent les gens de lettres de l'Union Soviétique à la littérature roumaine, à leurs collègues de Roumanie. Rimma Kazakova se souvient avec enthousiasme des jours du Festival poétique de Piatra Neamţ, évoquant le merveilleux pays « où les hommes aiment la parole vivante de la poésie et respectent religieusement la mémoire de ceux qui ont lutté pour le bleu du ciel, pour le sourire des enfants ». Si Rimma Kazakova témoigne qu'à Piatra Neamţ « elle s'est sentie presque comme chez elle », le poète de la Géorgie ensoleillée, Iosif Noneschvili intitule son article *Ma Roumanie*. La Roumanie est pour le poète géorgien une notion dès longtemps familière, entrée dans sa conscience en même temps que le nom d'Antim Ivireanul, ce Géorgien venu au XVIIIe siècle dans les Pays Roumains et devenu fils adoptif du peuple roumain, un des combattants enflammés pour la prospérité de la culture roumaine. La Roumanie est, pour Iosif Noneschvili, le pays de la poésie et de ses amis poètes, la patrie d'Eminescu et le pays des sites inoubliables, de l'hospitalité et de la chaleur d'âme. Pour le critique Vladimir Ognev, la découverte de la littérature roumaine a commencé par la rencontre avec « la géniale *Miorița* » . . . Vladimir Ognev raconte ses conversations avec Zaharia Stancu, l'impression particulière qui lui a produit la lecture du roman de Laurențiu Fulga, *l'Héroïque*, ou la découverte de l'univers poétique de Tudor Arghezi; il exprime sa chaleureuse et haute appréciation pour la création lyrique de Marin Sorescu, Nichita Stănescu, etc.

Une visite au Combinat chimique de Borzeşti et ensuite une autre, dans la vil le de Gheorghe Gheorghiu-Dej, une excursion sur la vallé du Trotuş ont dévoilé au prosateur Anatoli Pristavkine l'image de la vie quotidienne, du travail du peuple roumain, l'ont mis en contact avec les gens du peuple et lui ont donné l'occasion de les connaître, eux et leurs aspirations. Un fleuve de lumière et d'affection émue est apporté par l'essai-reportage signé par les écrivains estoniens Lilli Promet et Ralph Pärve, intitulé: *Quand nous pensons à la Roumanie*. Dès avant leur visite, les écrivains estoniens connaissaient déjà les œuvres de Mihaï Eminescu et Liviu Rebreanu, de Ion Luca Caragiale et Zaharia Stancu, de Cezar Petrescu, Mihaïl Sadoveanu, Geo Bogza, Eugen Barbu, Laurențiu Fulga et Horia Lovinescu. Mais par-dessus tout « La Roumanie est le pays de nos amis, et à ces mots nous donnons un contenu plein de vie », déclarent les deux écrivains estoniens. Un vrai poème en prose est dédié par le grand écrivain soviétique Leonid Leonov à la création de Zaharia Stancu, et à son roman *Combien je t'aimais* *. L'amitié pour le regretté écrivain roumain, la profonde sympathie que Leonid Leonov lui a témoignée l'ont porté à comprendre et à apprécier son art de prosateur, son talent tellement original. Kiril Kovaldjii esquisse à son tour un portrait littéraire pertinent du poète Tudor Arghezi.

---

* Paru dans la *Revue Roumaine* nos 4/169, 1/1970

La revue publie également des articles de critique et d'histoire littéraires. Dumitru Micu s'occupe des recherches et des tendances caractéristiques de la littérature roumaine contemporaine, Valeriu Cristea, d'un problème plus particulier: la relation histoire-littérature, et Ov. S. Crohmălniceanu fait part de ses opinions sur le développement actuel de la critique littéraire. Une mention spéciale doit être faite de l'article de Lila Dolgocheva, intitulé *Un intérêt grandissant et efficient*. C'est une vue d'ensemble sur la pénétration et la diffusion de la littérature roumaine en U.R.S.S., sur l'intérêt constant avec lequel elle est reçue par les lecteurs soviétiques. Quelques données du tableau esquissé sont particulièrement intéressantes. Ainsi, on souligne que l'écrivain le plus traduit dans les langues des peuples de l'U.R.S.S. est Mihaïl Sadoveanu; que *Fram, l'ours polaire*, le roman de Cezar Petrescu pour les enfants, a été édité en 150.000 exemplaires et le roman de Laurențiu Fulga, *l'Héroïque*, en 100.000 exemplaires; qu'Aurel Baranga est l'un des dramaturges européens les plus connus en Union Soviétique, que les contes pour les enfants de Octav Pancou-Iași (15 titres) totalisent déjà 265.000 exemplaires, en sept des langues parlées en U.R.S.S., qu'il existe un nombre appréciable de reportages et de notes de voyage sur la Roumanie et sa culture, ainsi que des monographies écrites par des écrivains soviétiques (trois sur Mihaï Eminescu et deux sur Mihaïl Sadoveanu, etc.).

Du plus haut intérêt pour les lecteurs de la revue sera probablement la rubrique « Pourquoi j'écris », car ils trouveront ici des détails inédits de la biographie des poètes roumains Nina Cassian, Maria Banuș et Ioan Alexandru ou les témoignages d'Ana Blandiana sur l'art et le métier poétique, sur ses idéaux en tant qu'écrivain, sur ses préoccupations littéraires; ils trouveront également la profession de foi sur le devoir moral de l'écrivain écrite par le prosateur Alexandru Ivasiuc, tragiquement disparu lors du séisme du 4 mars 1977; ils poursuivront le jeu ironique des arguments et de l'enchaînement d'idées de Marin Sorescu, plaidant pour la poésie mais se demandant, en même temps: « Qu'est-ce que c'est que la poésie? »; ou la confession passionnée d'« amoureux de la poésie » de Nichita Stănescu. Ils apprendront comment le romancier Laurențiu Fulga a fait ses débuts dans la littérature, comment Fănuș Neagu est devenu un écrivain célèbre ou ce que pense le dramaturge Paul Everac du métier d'auteur de théâtre. Le lecteur sera séduit par le pathos romantique de Geo Bogza et la verve enflammée de Vasile Nicolescu, par la sobriété élégante de Al. Philippide, la passion et l'intelligence tranchante de János Szász, András Sütö ou de Franz Storch; il méditera avec Marin Preda sur le développement futur de la littérature roumaine.

A la fin de la revue, dans un chapitre substantiel, bien informé et particulièrement utile, des dirigeants des revues de l'Union des Ecrivains de Bucarest: « Secolul 20 » (le 20e Siècle), « Viața Românească », (la Vie roumaine), « România literară » (La Roumanie Littéraire), etc, ou de province (Jassy, Cluj-Napoca, Timișoara, Craïova) parlent des publications qu'ils dirigent, tandis que les directeurs et les rédacteurs en chef des principales maisons d'édition roumaines présentent le développement de la publication de volumes toujours plus nombreux de littérature originale ou en traduction, de livres d'art, etc. Une présentation tout aussi détaillée est réservée, sous la signature de Nicolae Moraru, rédacteur en chef de la Rédaction des publications roumaines pour l'étranger, à la *Revue Roumaine*, dont on évoque l'historique, le profil et les préoccupations d'aujourd'hui et de demain. La publication mensuelle en langue russe « Rumînskaïa Biblioteka » (la Bibliothèque roumaine), qui publie des œuvres d'écrivains roumains classiques et contemporains, n'a pas non plus été omise.

Bien conçu et d'une présentation graphique agréable, représentant une contribution de réelle valeur, le numéro spécial de la revue soviétique « Voprosî Literaturî » constitue une véritable « mini-encyclopédie » sur la littérature roumaine. C'est en cela que consistent sa principale destination et son utilité.

TATIANA NICOLESCU

CORNELIU BABA — *La Révolte de 1907*

LA VIE CULTURELLE

LES ARTS

LA VRAIE MAÎTRISE

Parler avec indifférence de Corneliu Baba en tant qu'homme et en tant qu'artiste est impossible. Impossible aussi de rester imperturbable, de ne pas réagir devant l'un ou l'autre de ses tableaux. Même les gens qui, plus d'un demi-siècle durant, n'agréaient, pour diverses raisons, ni sa peinture ni ses dessins, ne demeuraient cependant pas sans réagir devant eux. En contradiction avec l'attachement de la plupart des amateurs d'art qui puisaient de grandes satisfactions dans la connaissance de son œuvre, ses opposants, à des époques diverses, arguaient d'objections qui se voulaient « de principe ». C'est ainsi qu'on lui a reproché, un certain temps, de peindre « trop vrai », autrement dit de rendre beaucoup trop directement la réalité contemporaine, de transmettre trop ouvertement un message d'actualité. Pour d'autres, sa technique « rappelait plus qu'il ne fallait celle du siècle dernier ». On parlait, en même temps, d'une espèce d'académisme classicisant qui serait propre à Corneliu Baba. Le plus curieux, c'est qu'il ne manquait pas de critiques pour affirmer, au contraire, que le peintre n'était qu'un expressionniste attardé, voire qu'il s'inspirait des modalités du surréalisme !

Depuis les trente et quelques années que je connais l'homme et son œuvre, je n'ai jamais vu Corneliu Baba prendre la plume pour défendre ses tableaux. Ce n'est pas faute de talent en l'art d'écrire, et ce n'est pas non plus qu'une espèce de timidité le tienne à l'écart de toute polémique. Lorsqu'il est question d'autres artistes ou de débats portant sur des principes en matière de création, Corneliu Baba ne manque jamais d'être présent et d'exprimer dans les publications de spécialité un point de vue original, clairement formulé, où à la pondération se joint une argumentation des plus serrées. Mais dès qu'il s'agit de sa propre création, il devient réservé et confesse invariablement qu'il ne saurait dire par des mots ce qu'il n'a pas

réussi à exprimer par sa peinture. Parler de l'œuvre de Corneliu Baba n'est pas une chose simple, de circonstance, qui permette la formulation d'impressions fugitives. Dans ses notes, l'artiste s'explique avec modestie: « Un tableau invite à garder le silence devant lui, ne serait-ce qu'un certain temps, puis à s'approcher et à attendre . . . Parfois caché et incompris, le sens de l'image est lent, difficile à découvrir. La rétine enregistre, l'esprit commente, mais vicié par de nombreux préjugés. Pour saisir ce qui se trouve devant soi, *une longue contemplation* est nécessaire (c'est nous qui soulignons). Il faut être préparé à comprendre et ne jamais affronter l'œuvre avec hostilité, aigri par tout ce qu'on savait auparavant . . . Peut-être apprendrons-nous ainsi que le trouble que cette image a glissé en nous est, à tout prendre, une victoire . . . » Cette victoire-là, n'est-elle pas remportée sur les préjugés, sur l'inertie, sur la suffisance et sur tout dogmatisme? Et n'est-elle pas, en même temps, un plaidoyer contre le subjectivisme à outrance?

D'ailleurs, la conception du peintre quant à la spécificité des arts plastiques se détache clairement de ses *Notes parmi les dessins*, qui accompagnent le catalogue de l'exposition rétrospective, où il se montre hostile, en principe, à tout commentaire explicatif des tableaux qu'il présente. Ces notes sont plutôt des dialogues du créateur avec lui-même, des questions et des réponses aussi inédites que profondes. En marge de son œuvre, le peintre entraîne l'amateur de peinture à s'engager dans un dialogue lucide, impitoyable, sur l'art et la vie, où l'artiste se révèle comme un esprit tourmenté, scrutateur, toujours insatisfait. Evidemment, on peut n'être pas toujours d'accord avec les conclusions auxquelles il parvient. Mais le peintre expose ses opinions d'une manière telle que l'on comprend qu'il n'a aucune intention d'imposer son point de vue.

J'avoue être entré dans les salles qui ont accueilli à Bucarest la rétrospective Corneliu Baba, sans la réserve que je ressens d'habitude devant un pareil événement. Pour le simple motif qu'en dehors de ses dernières toiles, les autres m'étaient connues, soit grâce à la participation du peintre à d'innombrables expositions en Roumanie et à l'étranger, soit depuis l'époque où les œuvres n'étaient encore qu'à l'état d'esquisses, fort nombreuses d'ailleurs. Je ne connaissais que trop les discussions orageuses engagées autour d'elles à l'époque. Dès les premiers pas, je me suis senti en proie à une tension intense. Sous l'empire d'une grande émotion qui allait en s'amplifiant, je passais d'un tableau à l'autre. Des heures entières, je me suis attardé devant ce *tout* qui, par son ensemble, me permettait de dialoguer avec l'ART même. L'impression essentielle qu'engendre la rétrospective Corneliu Baba est celle du *monumental* résultant de la profondeur de la réflexion, de l'ampleur de la problématique, de la force expressive des images, de la maîtrise achevée des moyens d'expression, de l'utilisation savante de ceux-ci aux fins de communiquer l'intensité des sentiments humains, un mélange bouillonnant de tourments, de passions, d'amertume et de foi en l'homme et en la vie. Il est évident que de cela on a devant soi une interprétation, une transfiguration subjective, propres à l'artiste, mais dont la force expressive est telle qu'elle emporte votre entière adhésion. Ce n'est pas des dimensions des tableaux que vient ce qu'ils ont de monumental. Le peintre ne tient pas forcément aux toiles qui couvrent tout un mur. Néanmoins, quiconque s'approche de ses œuvres s'élève vers une problématique de vie essentielle. Le fait est d'autant plus remarquable que l'artiste, tout au long de son chemin — cette rétrospective, la seule qu'il nous ait offerte, porte sur une création de plusieurs décennies — a toujours repoussé le spectaculaire, le grandiloquent, le cérémonial. Peut-être, justement, parce qu'il a recherché avec passion, avec acharnement, la vérité de la vie, devenue vérité artistique.

Peut-être aussi parce qu'il ne s'est pas attardé à ce qui se trouve à la surface et disparaît rapidement, mais qu'il a foré en profondeur l'âme de ses semblables, la dynamique de leur personnalité, l'action inattendue et contradictoire qui est souvent leur fait.

La vaste rétrospective offerte au public comportait 117 toiles et 107 gravures et dessins. Est-ce beaucoup? Est-ce peu pour une vie d'artiste? Mais le nombre compte-t-il pour un créateur? Ce qui est certain, c'est que les tableaux provenaient de 16 musées du pays, de collections privées, du Cabinet d'Estampes de l'Académie Roumaine, du patrimoine — important — du Conseil de la Culture et de l'Education Socialistes. Nombreux ont été les gens à se demander comment s'explique le fait que ce peintre, distingué depuis seize ans par le haut titre d'Artiste du Peuple, aimé, apprécié et respecté comme il n'est donné qu'aux âmes d'élite, n'en soit venu que si tard à sa première rétrospective? C'est que, d'une modestie peu commune, hanté par l'idée d'une responsabilité sans bornes devant l'art et devant ceux qui en sont épris, Corneliu Baba n'osait pas présenter, pour ainsi dire, un bilan du chemin parcouru, alors qu'il savait avoir encore bien des choses à dire, bien des choses à faire. Et il est fort possible que sans l'insistance des amis, des connaisseurs, du grand public, sans le souci méticuleux de ceux qui s'occupent des destinées de l'art roumain, l'artiste, laissé « se débrouiller tout seul » ne nous aurait pas offert la joie de ce régal de peinture.

Lorsque l'on passe d'un tableau à un autre, d'une esquisse à une autre, on se rend compte de l'étendue du champ social et humain qui fait l'objet de son investigation. Quiconque a contemplé la rétrospective, a compris que sans aucune ostentation, sans que rien ne soit volontairement souligné, *le tout* se rapporte à la contemporanéité, à *notre* vie, même si la méditation et la transfiguration artistiques confèrent à ce tout des implications et des sens qui dépassent les événements,

Repos aux champs

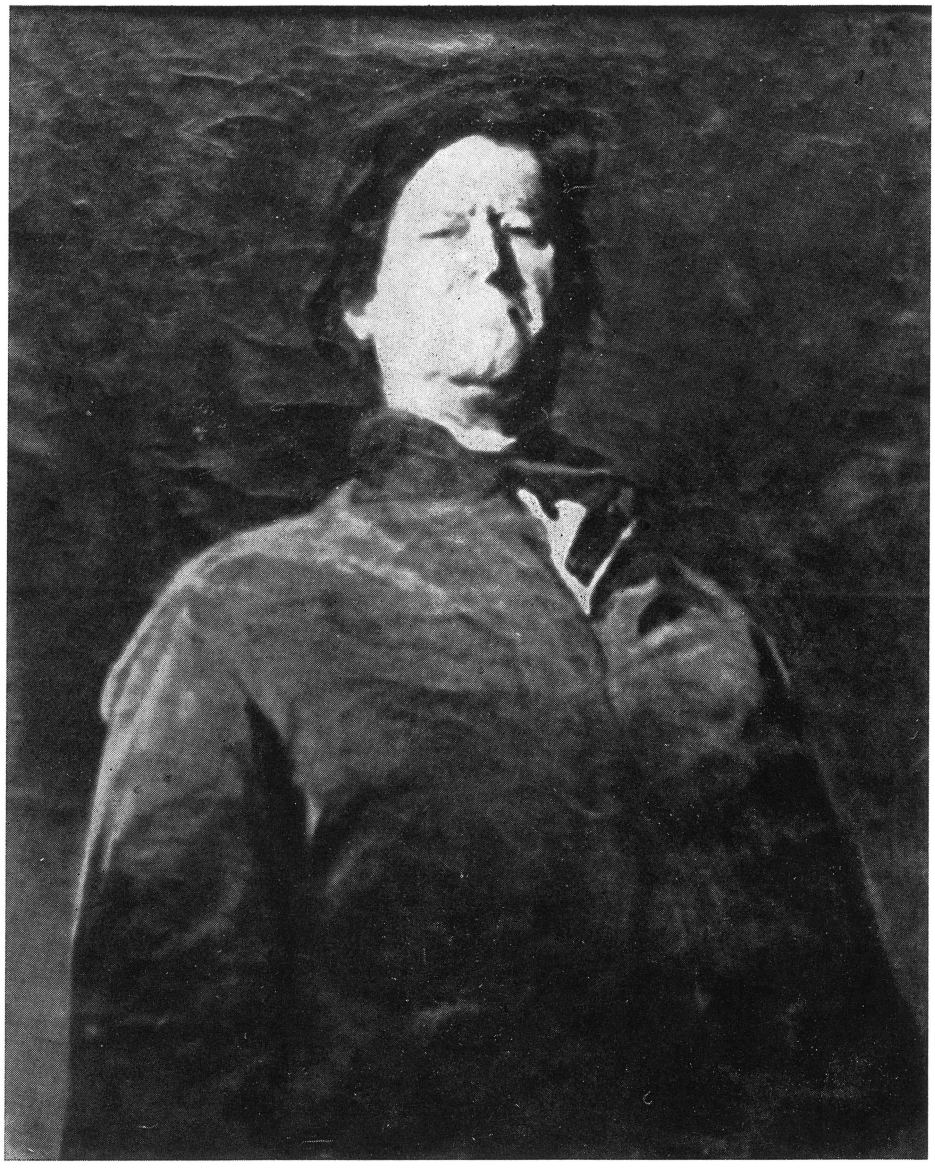
Les Sidérurgistes

les hommes, les situations. Corneliu Baba est totalement étranger au conformisme, quel qu'il soit. Comme tout grand artiste, il refuse purement et simplement d'emprunter les idées des autres et d'accepter ce qu'on pourrait lui suggérer. Dès ses premiers pas dans la création, il s'est habitué à n'exprimer que ce qu'il a connu lui-même, que ce qu'il a vécu en profondeur. On le constate déjà dans ses œuvres marquantes de 1942 à 1944, époque de ténèbres pour notre pays, où la vie d'un homme — de l'homme de la rue surtout — valait moins que rien. Citadin de naissance et d'éducation, Corneliu Baba s'est durablement attaché alors au monde silencieux du village et semble, dans sa polémique avec le monde officiel du temps, avoir voulu audacieusement dévoiler la misère, l'amertume, les souffrances infinies du paysan, mais aussi son inépuisable patience. Son inébranlable certitude que rien ni personne ne peut l'éloigner de ces lieux, que rien ni personne ne peut l'empêcher d'espérer, d'aspirer à un sort meilleur et de lutter pour son obtention. C'est l'émouvant tableau intitulé *Repas paysan*, peint en 1942, qui inaugure le thème. A nos yeux s'offre le maigre dîner d'une famille. Sur la table, des écuelles et des pots de terre, des cuillers en bois. Autour, des hommes épuisés de travail. Un véritable cri de misère. Le froid des couleurs, le sombre des tonalités expriment et soulignent la profonde mélancolie de l'atmosphère. Un an plus tard, Corneliu Baba peint *Retour des labours*. Sur l'arrière-fond d'une nature morne et rude, dans l'atmosphère assombrie du soir finissant, des paysans s'en reviennent au logis; à bout de forces, taciturnes, rongés de soucis. Que d'amertume, que de souffrances là aussi ! Mais quelque chose lie ces hommes entre eux. Leurs figures ne laissent pas d'exprimer en même temps la ténacité, la décision. Au cours de ses longues années de travail, le thème sera souvent repris par l'artiste. Nous le retrouvons dans ses célèbres «têtes de paysans », portraits d'une grande profondeur psychologique, dans son *Inscription à la coopérative agricole* (1949), dans son *1907* (peint en 1954), dans son *Repos au champ* (1954), dans un nouveau *Repas paysan*, datant de 1959 et dans *Sommeil* peint en 1959 également.

Il est à retenir que fils du peintre Gheorghe Baba, originaire du Banat, mais né au cœur même de l'Olténie, dans la ville de Craïova, Corneliu Baba a fait des études de lettres et de philosophie à Bucarest, puis de peinture, toujours dans la Capitale, puis à Jassy, en Moldavie. C'est comme si, depuis sa jeunesse, l'artiste avait été destiné à connaître tous les coins du pays, les hommes de toutes les contrées de la Roumanie. En dehors de sa prodigieuse activité artistique proprement dite, Corneliu Baba a enseigné la peinture, de longues années durant, à Jassy et à Bucarest, il a été directeur du Musée d'Art de Bucarest, il a énormément voyagé dans le pays, il a noué de nombreuses amitiés avec de simples gens, mais aussi avec des artistes entrés aujourd'hui au Panthéon national des arts plastiques, tels Nicolae Tonitza (dont il a été l'élève), Theodor Pallady, Camil Ressu, Cornel Medrea, Nicolae Dărăscu, Jean Steriade et de nombreux autres. À leur tour, d'innombrables générations de peintres ont eu en lui un éminent pédagogue, un ami sincère de tous ceux qui étaient appelés à devenir des créateurs et envers lesquels il a toujours manifesté un amour, une compréhension et une confiance qui leur faisaient oublier la différence d'âge et de virtuosité. Combien de peintres et de graphistes d'âge moyen sont-ils aujourd'hui à proclamer avec une fierté non-dissimulée: « J'ai été l'élève de Corneliu Baba ! »

Dans ses relations avec les hommes, le peintre est d'une sincérité désarmante, qu'il pense aux autres ou à lui-même, à son propre chemin. A soixante-douze ans, il avoue avec candeur: « Voici plus de cinquante ans que je vis auprès de ma palette, de mes toiles et de mes couleurs. Pris de frayeur, depuis que je me connais, par les termes et les dates, je me suis fait place, comme j'ai pu, à travers les

CORNELIU BABA: Paysans



CORNELIU BABA: Autoportrait

modes et les évolutions, et je me suis vu tout à coup — je ne sais comment — arrivé moi-même à l'âge vénérable d'aujourd'hui, presqu'à l'autre bout de l'existence et de ma carrière . . . » Il est vrai qu'il s'est difficilement frayé un chemin, depuis la moitié de ce siècle seulement, en n'apportant, pour tout argument en sa faveur, que ses tableaux. Les hautes fonctions artistiques, le bruit, les intrigues, il les a soigneusement évités. Il a toujours haï l'imposture. Quant aux hommes dépourvus de talent, il n'a pour eux que pitié. Artiste authentique, il répudie la médiocrité bruyante dont le bagou cache le manque de dons. L'œuvre de Corneliu Baba, elle, n'a pas besoin de mots, elle parle d'elle-même. Et cela, depuis ses toiles de jeunesse, sans plus parler de tableaux tels, par exemple, *le Joueur d'échecs* (1948). On y voit la tension de l'homme, sa réflexion profonde, exprimées non seulement dans les traits du visage, mais par l'inclination du corps, par les mains crispées qui semblent seulement reposer sur ses genoux. Rien d'étonnant au fait que le *Repos au champ* (1954), avec son extraordinaire force de suggestion, ait valu au peintre une admiration unanime. Le tableau nous présente de simples gens au moment où ils sont le plus désarmés, c'est-à-dire en plein sommeil. Seule la femme — épouse et mère — veille sur les siens. Ni résignation, ni amertume chez elle. Mais dignité et conscience du rôle qui lui revient, celui de polariser les énergies de la famille, et connaissant sa responsabilité devant le bon ordre des choses. Même si la vie est rude, même si elle réclame des efforts et, souvent, des sacrifices. La mère est là, qui veille. Emouvante par sa simplicité et sa profondeur, modèle de laconisme dans l'emploi des moyens d'expression, et dénotant une haute maîtrise technique, ce tableau a valu au peintre le titre de Lauréat du Prix d'Etat.

★

Tableaux, grandes compositions, portraits, paysages, nus, natures mortes . . .

Concitoyens

Dessins . . . que l'on regarde les uns ou les autres, l'harmonie et l'équilibre des images, la clarté et la simplicité apparente des choses vous conquièrent. Apparente, ai-je dit. Car à la base, serait-ce de la plus sommaire des esquisses, Corneliu Baba met une réflexion intense, une émotion vibrante, un labeur de manœuvre qui sait qu'en art rien n'est saisi au vol. Pas un seul tableau qui ne vise qu'à l'effet. Avec une louable constance, le peintre réprouve le geste grandiloquent, le sensationnel des situations, le clinquant si nuisible à l'art véritable. Il ne se laisse pas prendre aux « découvertes » aussi claironnantes qu'éphémères, qui disparaissent sans laisser de traces. Voyant dans l'art une grandiose et, tout à la fois, immense responsabilité, le peintre est attentif à tout ce qui peut véritablement contribuer à de nouvelles conquêtes dans son domaine. Voilà pourquoi il exprime nettement sa conviction: « Je n'ai pas changé, en ce qui concerne ma peinture, parce que j'ai toujours considéré avoir encore beaucoup à faire

Le Roi fou

avec les moyens que je possède. Je ne suis plus à l'âge de l'aventure. En échange, je connais mes dimensions et m'efforce à chaque fois, selon leur mesure, d'être plus puissant, plus dramatique, plus peintre. Je n'y parviens pas toujours, mais cela fait partie des lois du métier dont j'ai définitivement assumé les risques ».

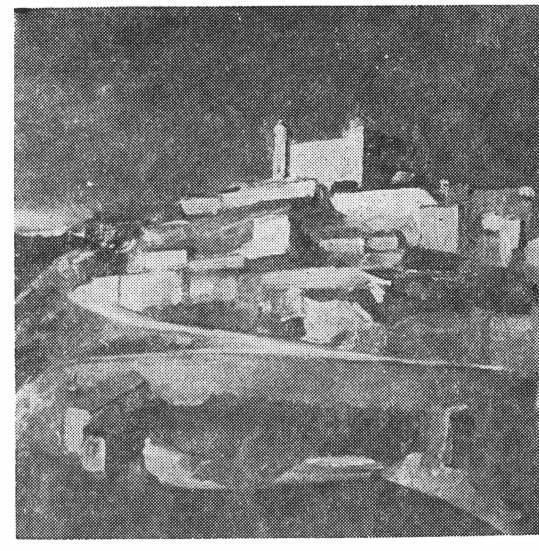
À voir Baba travailler on se rend compte que, pour lui, créer c'est livrer une lutte acharnée avec les moyens d'expression, afin de rendre au mieux le tourment intérieur, le débat qui se livre dans l'âme du créateur cherchant à savoir ce qui détermine la condition de l'homme dans le monde, dans la société. Souvent pathétique, ce débat engendre les grandes compositions du maître. Délibérément, dirions-nous, sa peinture se propose de mettre au jour les vérités de la vie, saisies dans les faits habituels, dans le quotidien. Regardez *les Sidérurgistes* (1960). Un autre artiste les aurait peut-être montrés au moment spectaculaire où la fonte liquide jaillit du haut-fourneau. Ou bien lors de l'essai de l'acier au four Martin. Fasciné par les gerbes d'étincelles lors de la coulée des lingots, un troisième aurait peut-être choisi ce moment où se produit un extraordinaire jeu des lumières. Pourtant les métallos de Corneliu Baba ne nous sont pas montrés au moment de leur effort maximum. Tout au contraire. Ils sont saisis par le peintre pendant la pause, à l'instant où ils suent la fatigue. Ils se reposent. Mais combien ils sont, tout naturellement, dignes, combien ils se sentent, tout naturellement, maîtres d'eux-mêmes et de ce qui les entoure ! Aucune intention chez eux de paraître autre chose que ce qu'ils sont. C'est là leur place, c'est là leur métier. Bientôt ils reprendront le labeur quotidien qui inclut, lui aussi, les trésors de la création. Parce qu'ils accomplissent leur tâche en pleine connaissance de cause, qu'ils l'ont comprise et transformée en leur raison d'être. C'est peut-être le moment d'indiquer ici que les titres de ses tableaux sont d'habitude lapidaires. Ils ponctuent, ils indiquent, ils ne sont qu'un signe. Le peintre s'oppose, dans ses œuvres, à toute littérature, ce qui ne veut nullement dire qu'elles n'aient pas leur côté épique, elles aussi. Chez lui ce côté-là, non pas narratif, mais expressif se détache et se dévoile non pas par l'adjonction d'une histoire qui transformerait le tableau en illustration, mais par des moyens purement plastiques. Ce n'est que lorsque ces moyens-là suggèrent la vie même des personnages, représentants, eux-mêmes, des destinées de tant de gens de nos jours, que l'on se trouve devant une véritable peinture. De cette façon, les tableaux de l'artiste s'élèvent au niveau d'une méditation puissante, engagée et profonde sur la vie, et expriment, par l'art, un jugement sur l'homme et sur le monde, qui atteint les cotes de la philosophie. Un tableau encore qui mérite que l'on s'attarde devant lui, c'est celui qui a pour titre *les Concitoyens* (1974), vaste composition où plusieurs personnages,

individualisés d'une manière précise, se détachent nettement sur l'arrière-plan: image qui repousse délibérement tout embellissement, mais réussit à mettre en relief la personnalité humaine dans le cadre d'un destin commun, assumé et transformé en fait individuel. Et si c'est à juste titre que l'artiste a été défini en tant que peintre de l'homme, il est nécessaire de compléter: de l'homme *social* avant tout, c'est-à-dire non pas de l'isolé, mais de celui qui cherche et trouve sa place parmi les hommes, dans l'effort des hommes, unis pour le meilleur et pour le pire.

En 1964, Tudor Vianu, l'esthéticien roumain bien connu, écrivait dans la préface d'un album consacré à ses œuvres: « Par tous les aspects de son art, Corneliu Baba est un peintre de l'homme. Chez lui la dimension humaine est constante. Nous l'enregistrons même là où la thématique n'implique par la figure de l'homme. Mais elle nous parle avec plus de force lorsque l'artiste s'est précisément proposé l'étude des caractères, tels que les révèlent l'expression des figures, les attitudes du corps, l'éloquence des mains, toujours présentes dans les portraits de ce peintre». Ces mots disent bien la prégnance humaniste de la création de Baba. Ses natures mortes mêmes gardent, dirait-on, la chaleur des mains qui ont touché l'objet; une halle d'usine — paysage industriel — surprise à un moment où les ouvriers l'ont quittée, porte l'empreinte de leur existence et semble solliciter leur retour ; les paysages citadins sont porteurs de sentiments humains, de joie mais surtout de drames. Rien de plus étranger au peintre que le naturalisme. Il en est l'ennemi juré. Du fait qu'il fore au plus profond de la psychologie humaine, il ne pouvait en être autrement, puisque le tableau doit exprimer beaucoup plus que ne le fait un fugitif instant de vie ou l'exacte ressemblance des visages. Il faut que l'image créée émeuve plus que tout fait réel. Passionnément épris de la vie et de l'art, œuvrant sans relâche, exigeant au possible envers lui-même, le peintre répudie tout

Le Repas du soir

Tolède (1972)



L'écrivain Mihaïl Sadoveanu

maquillage, tout faux optimisme. Dominé par une inextinguible nostalgie du bien et du beau, il aime cependant les hommes tels qu'ils sont. Rien ne lui est indifférent. Il a beaucoup de choses à dire. Mais comment?

Il est difficile de répondre à cette question sans recourir à son credo d'artiste. Voici ce que nous trouvons dans les *Notes* déjà citées: « De l'expérience de toute une vie, de tout ce que j'ai constaté en ce qui concerne la signification de la peinture pour nombre de mes devanciers et de mes contemporains, de la force avec laquelle elle me captive, du mystère avec lequel elle me trouble, je nourris sans cesse mon esprit, ma fantaisie, ma soif de couleurs et, plus que tout, la force expressive qui — obligatoirement — doit triompher dans un tableau ». Voici donc la raison des incessantes méditations, des débats que l'artiste engage avec lui-même, le fondement de ses continuelles recherches dans la vie et dans l'art, de son effort de modeler le message adressé à la réflexion et à la sensibilité de ses contemporains. On voit là comment le peintre entend la relation entre l'art et la vie, la place de l'art dans la société en tant que produit à part de l'activité spirituelle. Voici comment Corneliu Baba explique cette relation: « Il existe, on le sait, une réalité à laquelle nous nous heurtons du matin au soir, près de laquelle nous passons, que nous saisissons par fragments, accidentellement et qui nous impressionne en permanence. Il existe, de même, une autre réalité, à laquelle l'artiste fait d'habitude appel, celle de la profondeur du subconscient, pleine de secrets, de surprises infinis. C'est de là qu'apparaissent les images, les formes, les couleurs, les étranges assemblages d'harmonies, les sonorités ensoleillées qui diffèrent bizarrement, illogiquement, absurdement entre elles, ne rappelant que vaguement ce qui se passe autour de nous. C'est là une explication, en mots banals, du passage de la réalité apparente à travers le complexe de notre sensibilité, sa conversion devenant réalité artistique, dans notre cas réalité picturale . . . » Ainsi donc, chez Corneliu Baba, la réalité n'est qu'une présence médiate, filtrée par la sensibilité transformatrice de l'artiste. Quant aux formes, aux lignes, aux couleurs, aux nuances, au rythme, à la lumière, aux tonalités qui n'ont plus de secret pour lui, le tout est subordonné au processus de réalisation d'une image sensible concrète où « la réalité seconde » dessine la vérité d'une situation possible. Partant des données picturales composantes de l'image, l'artiste nous conduit imperceptiblement vers des personnages, vers des caractères, vers leurs relations complexes agencés en une composition, d'où jaillissent des significations profondes avec leurs valences humaines et sociales. De pareilles signifi-

cations sont visibles dans toute la création de l'artiste, depuis la dramatique esquisse de composition *1907*, réalisée en 1954, jusqu'à la bouleversante étude intitulée *la Parade* (1970), et de là au remarquable *Roi fou* (1977), en passant, bien entendu, par *Modèles* (1965) et *les Concitoyens* (1974). Repoussant le servilisme naturaliste, Corneliu Baba est cependant loin de se refuser à l'étude en profondeur de la nature, de la nier de quelque manière que ce soit. Partisan de l'art figuratif, adepte conséquent du réalisme artistique, dans le meilleur sens du terme, le peintre apprécie le détail significatif nécessaire au processus de la création, et, au besoin, il parfait son ouvrage jusque dans les plus petits détails. S'il comprend d'une manière profonde et nuancée la spécificité de la relation dialectique entre la réalité objective et la création artistique, s'il souligne fortement le travail du sujet créateur, le peintre repousse en échange le subjectivisme en art, transformé en but, en alpha et en oméga de l'effort, dénué de finalité. Pénétré de respect devant le vrai, le recherchant et le transformant en essence de son effort créateur, Corneliu Baba se définit comme un artiste profondément original. Sa rétrospective nous l'a démontré on ne peut mieux.

Le poète Tudor Arghezi

★

Artiste plasticien multilatéral, peintre achevé et graphiste éminent, Corneliu Baba est peintre au premier chef. Ses tableaux portent le sceau d'un haut professionnalisme, ils enchantent par leur composition et leur rythme sans défaut, par la science du dessin et la couleur, par la grande variété des procédés toujours adéquats. Une pâte âpre et épaisse, abondante, grossière en apparence, avoisine parfois l'incandescence, ou bien, au contraire, l'atmosphère diffuse devient diaphane et nuancée, à peine perceptible à force de finesse. Lorsqu'il est question de figures humaines, de fleurs ou d'objets, de champs ou de ciels, la pâte de couleur a ses sens à elle, les nuances s'harmonisent à la perfection avec la distribution de la lumière, produisant des effets surprenants desquels irradie, en fait, le message de l'œuvre. Prenons *les Paysans* (1958) et *la Famille* (1963) ou bien *le Repas paysan* (1959) et *les Concitoyens* (1974). Ce qui frappe dès l'abord, c'est l'équilibre qui confère aux toiles robustesse et solidité; on y découvre l'harmonie intérieure, signe de l'unité du contenu et de la forme, si dramatique que soit ce que l'on désire nous transmettre; on y saisit la concordance subtile de tous les éléments qui composent l'image, depuis un dessin très fonctionnel — ici précis, là en léger dégradé — jusqu'aux nuances de couleur qui harmonisent le portrait des personnages avec l'atmosphère créée par les arrière-

plans chromatiques, et avec la distribution de la lumière en foyers qui éclairent le nœud de ce qui nous est exposé dans le tableau.

Les compositions thématiques de Corneliu Baba seraient inconcevables sans les personnages qui, sous leur simplicité apparente, font pressentir des états d'âme soit violents, soit latents, et parfois explosifs. Des visages durs, âpres en avoisinent d'autres, délicats, suaves même. *Le Portrait d'homme* (1973) vous retient par ses traits vigoureux, énergiques, mais *Jeune fille à la plume* (1970), qui rappelle la délicate *Étude pour un portrait* (1955), vous émeut. Méditatifs, concentrés, dans toute la diversité de leurs individualités s'avèrent *les Concitoyens;* durs et implacables sont les hommes du *Retour des labours* (1943) qui semblent suivre leur inexorable destin. Une chose encore frappe: c'est l'authenticité de tous les personnages, les paysans semblent avoir été pris à même la vie, avec, dans leurs expressions, dans leurs gestes, dans leurs attitudes, l'empreinte de l'histoire. Ils semblent annoncer *la Révolte* dont la narration picturale donne un tableau de grand souffle.

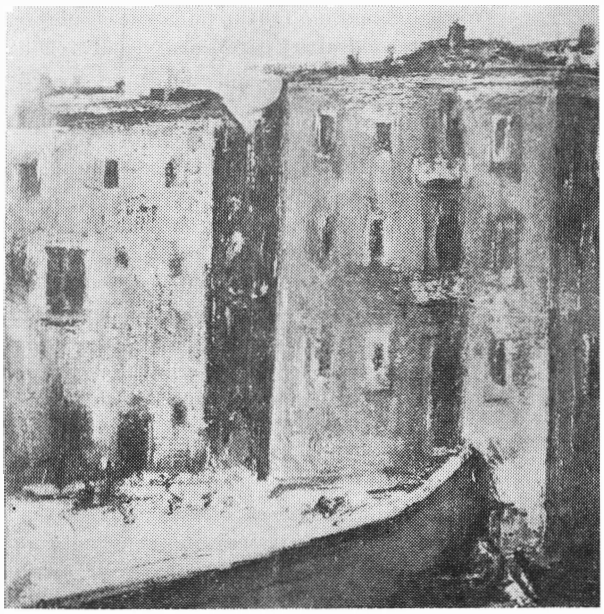
On a dit du peintre qu'il aurait découvert « l'héroïsme anonyme ». En vérité, il s'est penché, par prédilection, sur l'homme de tous les jours dont il révèle, par ses portraits, la noblesse essentielle. On cite souvent cette affirmation qu'il a faite: « Nous courons après toute sorte de héros et les héros passent à côté de nous sans que nous les observions, anonymes. A la recherche de l'homme nouveau, nous passons, indifférents, à côté des hommes ». Son œuvre nous prouve qu'il n'en est pas toujours ainsi. Cependant, il ressort de ses assertions un appel qui ne peut rien perdre de son actualité: il s'adresse aux artistes authentiques pour les exhorter à ne pas s'éloigner des hommes, du peuple, de ceux qui, par leur effort créateur, décident de l'avenir de leur pays. Ils sont, eux, en vérité, des héros. Ils vivent à haute tension les problèmes de notre temps. Et seule la vaste et multilatérale connaissance de ce qui leur est propre peut donner des ailes à l'audacieuse fantaisie de l'artiste qui à la base de son œuvre place *ce qui est* et préfigure *ce qui sera.* C'est peut-être vers ce *qui sera* que nous convient ses toiles, plaidant, sur l'arc tendu entre *les Paysans* de 1942 et *le Roi fou* de 1977, en faveur de l'union des hommes au service du grand idéal humanitaire et repoussant le repliement sur soi-même, le drame du déracinement et de l'isolement.

Dans la galerie de portraits que nous a offerts la rétrospective Corneliu Baba, il faut placer en tête ceux de plusieurs figures prestigieuses appartenant à la culture roumaine. Jamais, pour notre artiste, faire un portrait n'a été un acte de simple courtoisie. Loin de là. Au moment où ils ont été exposés, certains tableaux n'ont pas laissé de surprendre les gens, et il est même arrivé que le modèle se fâche. C'est qu'on ne comprenait pas alors que ce n'était pas la ressemblance extérieure, si exacte qu'elle soit, que voulait obtenir l'artiste. A vrai dire, il ne la recherchait pas. Pour lui, l'important c'étaient les profondeurs psychologiques, la révélation du caractère, la saisie de l'essentiel. Prenons le portrait de Georges Enesco, peint dans les dernières années de sa vie; il ne cherche nullement à nous présenter son triomphe de musicien, il nous montre l'homme fatigué après avoir, dans son concert, donné à son public tout ce qu'il y avait en lui de plus beau et de meilleur. Même chargé de lauriers, l'artiste demeure cependant un homme, implacablement soumis aux lois biologiques. Et le message du peintre n'en est que plus bouleversant. Ou prenons le portrait de la grande actrice que fut Lucia Sturdza-Bulandra, doyenne, des années durant, du théâtre roumain. Nulle intention, chez le peintre, de nous la montrer en plein triomphe. Il nous la rend à un moment de méditation qui, loin d'affadir, souligne au contraire l'énergie, la persévérance, la volonté tenace qui la caractérisaient. Tout

nous le dit: la tenue droite, le port de tête, les mains dominatrices figées sur les bras du fauteuil, le sourcil gauche légèrement relevé en signe d'étonnement et d'ironie. N'est-ce pas ainsi, comme personnalité et comme tempérament, qu'est restée l'artiste dans notre souvenir? Ou encore le portrait de Mihaïl Sadoveanu. Avec force, le peintre a surpris chez le grand écrivain la sagesse de la vieillesse, la sérénité due à une immense expérience, la foi en la destinée du peuple auquel il appartient. Plus contradictoire, plus tourmenté peut-être, s'offre à nos yeux le portrait du poète Tudor Arghezi, aussi bien dans le tableau qui nous le montre à côté de sa femme que, et surtout, dans celui peint deux années plus tard, où l'écrivain est seul, vieilli semble-t-il. Comme on saisit là l'éclat caustique du regard d'Arghezi, cet humour avec lequel il savait lancer des flèches destructrices, cette manière de décanter les faits qu'une longue expérience lui avait appris à dévêtir de leur apparence, en dévoilant leurs structures! Et combien de choses y aurait-il à dire sur un portrait comme celui du critique d'art K. H. Zambaccian, où se lisent l'amertume du grand âge et le regret d'avoir à se séparer d'un monde que l'homme a aimé de toute son âme et auquel il a donné le trop-plein de son cœur.

Un mot aussi sur les autoportraits du peintre. Le premier, daté de 1942, nous montre un jeune homme à calotte rouge qui, retranché dans ses propres pensées hésite à nous regarder en face. Nous retrouvons l'artiste en 1955, cette fois dans une posture fière, l'air ironique semblant braver le ciel et la terre. Huit ans plus tard, le même homme nous regarde, sceptique, pensif, un rictus amer au coin de la bouche. En 1971, dans un autre autoportrait, au fez rouge, il a pris une expression blasée, lasse semble-t-il contrastant avec le regard aigu, pénétrant plein d'intérêt envers les hommes et envers le monde. Ou donc se trouve l'artiste, le vrai? Dans tous ces portraits et dans aucun. Parce que ses autoportraits sont un continuel affrontement, une longue polémique avec soi-même. Un dialogue où il est fait un effort immense d'autoconnaissance. A la sincérité de Corneliu Baba s'ajoute une intransigeance totale envers soi-même et envers les autres. Quand il est question de sa propre personne, il évite toute exagération, dénonce toute contre-vérité, repousse tout maquillage. Il est dur comme le silex. Ce qui, évidemment, ne contribue pas toujours à une totale connaissance de soi. Et puis, à la fin des fins, il est quand même un être humain. D'ailleurs nous trouvons souvent le peintre intégré, impliqué, présent comme personnage dans certains de ses tableaux. Le voici dans *les Modèles*; nous le retrouvons dans *les Concitoyens*. Cette présence est loin d'être une bizarrerie ou un caprice. Elle a une signification de principe. Le peintre nous dit, de cette manière, qu'il fait partie de la réalité sociale objective, qu'il est un « citoyen » de notre monde, qu'il évolue parmi nous;

Venise (1956)



et il réalise en même temps par là qu'il est partie intégrante de l'univers pictural dans lequel, cela va de soi, il joue le rôle fondamental.

C'est une note à part que font les nus dans l'œuvre de Corneliu Baba. Qu'il s'agisse de grandes toiles, d'aquarelles, de dessins coloriés ou de croquis, au crayon et à l'encre de Chine, tous portent l'empreinte de son amour du corps humain. Il sait découvrir en lui la beauté, la délicatesse, l'harmonie et les exprime discrètement, par la plasticité des poses, la souplesse et l'imprévisible des mouvements par lesquels s'expriment le secret et le charme de la vie.

De toute évidence, la nature ne pouvait être absente de la création de l'artiste. Cependant, elle nous est présentée, la plupart du temps, comme une toile de fond appelée à mettre en relief la présence de l'homme. Paysagiste, Corneliu Baba possède une grande force de communication. Parmi les peu nombreux paysages qu'il a peints en Roumanie se détachent en particulier celui de Jassy (1947), terriblement triste et bouleversant, sa *Strada* (Rue) de 1971, grave et sombre, perdue dans l'ombre, son paysage aux vieilles maisons (1949), immobile et morose. Fortement attiré par Venise et par Tolède, il y a peint toute une suite de paysages, la ville italienne le captivant peut-être davantage. A plusieurs reprises, en 1956, puis en 1961 et 1971, Corneliu Baba lui a consacré maints ouvrages où l'on saisit, au premier coup d'œil, la palette riche, la variété des nuances, le pouvoir de suggestion. Venise, vue par l'artiste, perd son romantisme d'autrefois et nous apparaît comme dans l'attente d'une catastrophe. Aussi les arrière-plans sont-ils sombres et le ciel est-il de plomb. Seul, le tableau peint en 1956 nous permet d'admirer un ciel d'azur, transparent, engageant à la vie. Il en va tout autrement de Tolède. La ville, fondant sous la chaleur, se déploie en terrasses et le tableau abonde en couleurs chaudes où domine le rouge. Voici encore un autre coin de la ville,

mais il y a là une tension dramatique mise en relief par une combinaison de rouge et de vert avec des nuances dures, concentrées, tandis que le ciel, presque vivant, semble angoissé.

Il a été dit de Corneliu Baba — et non sans motif — qu'il est « un poète de la matérialité du monde ». C'est exact, mais en partie seulement. Parce que chez lui la terre elle-même, les objets d'usage ménager, tout comme les vêtements, deviennent, à force de rechercher l'homme dans tout, de véritables personnages. L'artiste veut humaniser le monde des objets qui nous entourent et, autant que

Travailleur (étude)

◀

Illustration pour le roman *Le Pauvre Ioanide* de G. Călinescu

faire se peut, la nature même. C'est là un point de vue ferme, issu de la conviction que tout, autour de nous, est modelé par la main intelligente de l'homme et par son pouvoir créateur. Ce qui fait que les objets, les jardins, les fleurs, le gibier, les ornements, les instruments, la rue même, sont porteurs non seulement des traces des mains, mais aussi du souffle vivant de la présence humaine. Les natures mortes de Corneliu Baba, elles-aussi, nous parlent de l'homme, nous révèlent sur lui des détails ignorés, elles deviennent autant d'éléments nécessaires à une définition des psychologies et nous dévoilent la spécificité du milieu dans lequel évoluent les héros. Le peintre nous montrait déjà cela dans une *Nature morte* de 1947: bouteille, cuiller, serviette semblent encore garder la chaleur des mains qui les ont touchées; il le souligne dans *Gibier* (1954) qui nous donne l'impression que là-bas, tout au fond, se profile le chasseur. Nous ressentons des effets analogues en contemplant *Fleurs rouges* (1959), *Fleurs* (1961) et *Anémones* (1975) qui par le coloris, la composition, la conception, apparentent notre peintre aux maîtres hollandais du XVIIe siècle.

L'espace ne nous permet malheureusement pas de nous étendre sur l'art du graphiste. Nous nous limiterons à dire qu'il est, là aussi, un maître, qu'il emploie presque toutes les techniques connues en la matière et qu'au besoin il les combine, allant du dessin colorié à l'aquarelle, de la gouache au lavis, de l'encre de Chine et du crayon à la gravure, de la sépia au fusain, etc. Cependant, le dessin en couleur semble avoir sa préférence. Mais quel que soit le procédé employé, il s'y montre comme dans sa peinture, sérieux, persévérant, méditatif. La rétrospective nous a permis de voir d'innombrables esquisses de ses futurs tableaux. Le dessin y est précis, dense, économe. Veloutés, palpitants — dirait-on — s'avèrent ses dessins en couleurs, ses aquarelles et ses lavis, surtout lorsqu'ils nous présentent, avec finesse et sensibilité, des enfants et des jeunes filles, ou bien qu'ils expriment des états d'âme difficilement définissables. Corneliu Baba excelle aussi dans l'illustration de livres, bien qu'il ne se soit penché que sur quelques œuvres littéraires; mais elles avaient pour auteurs Caragiale, Sadoveanu et Călinescu. Ce qui est à souligner, c'est l'expressivité hors pair de ces illustrations qui se détachent, en quelque sorte, du texte inspirateur pour prendre une valeur indépendante. Nombreux sont les lecteurs à confesser qu'ils ne sauraient concevoir les personnages de ces livres que tels que l'artiste les a montrés.

★

Original et unique dans sa modalité créatrice, Corneliu Baba a toujours tenu à souligner que sa formation artistique reposait sur des fondements solides. Excellent connaisseur de la peinture nationale et universelle, il a toujours reconnu avoir beaucoup appris des maîtres du passé et démontré qu'en général l'art ne peut se développer si le créateur ignore ou n'a pas assimilé les expériences, les acquis des autres. C'est ainsi que peignant *Moine en extase* il le dédie, en hommage, à El Greco; toute une série de ses études comme *Minerva* ou *le Philosophe* portent une inscription précise: « études rembrandtiennes ». Le peintre, bien qu'élève dévoué de Nicolae Tonitza, ne doit rien à son style, pas plus qu'à celui de ses devanciers qu'il a pourtant tenu en haute estime, comme Nicolae Grigorescu, Ioan Andreescu, Ştefan Luchian et Theodor Pallady. Sa vaste érudition dans le domaine de l'art lui a permis de reprendre à son compte, dans un esprit créateur, les acquis de la peinture classique et de celle de la Renaissance, comme de celle de notre siècle. Il n'est pas demeuré indifférent à la leçon de l'impressionnisme européen, mais n'a jamais fait partie des admirateurs du mouvement et d'autant moins de ses continuateurs directs. L'assertion selon laquelle il aurait « réconcilié les valeurs du classicisme et celles du modernisme » doit être considérée avec prudence car, bien que la peinture roumaine se soit longtemps trouvée sous l'influence de l'impressionnisme, lui, Corneliu Baba, ne s'est jamais laissé tenter par les aspects fugitifs et les impressions d'une minute et il est devenu, selon les dires de Tudor Vianu, le porte-parole d'une nouvelle confiance accordée à la réalité. Refusant l'enregistrement sommaire, passager, Corneliu Baba s'oriente vers un art solide, stable, attentif plus que tout à la profondeur, ce qui définit la place tout à fait à part qu'il détient dans le vaste orchestre des arts roumains de notre temps.

Le peintre se trouve aujourd'hui en pleine possession de ses moyens créateurs et il a atteint à une haute maîtrise. Artiste achevé de par son dessin, la force de son modelé et sa science de la composition, original et unique dans sa touche, dans la distribution de l'ombre et de la lumière, dans son coloris à la fois puissant et fin, il semble que, vraiment, il sache tout. Mais pour peu que l'on discute avec lui, on le sent tourmenté, préoccupé, sans cesse à la recherche de quelque chose. Avec sa proverbiale modestie, il affirme ne rien savoir et avoir tout à apprendre. Pour le comprendre, le mieux est de contempler avec respect et une profonde émotion la rétrospective de Bucarest, qui nous a présenté non seulement une œuvre monumentale mais aussi un artiste d'exception: Corneliu Baba.

NICOLAE MORARU

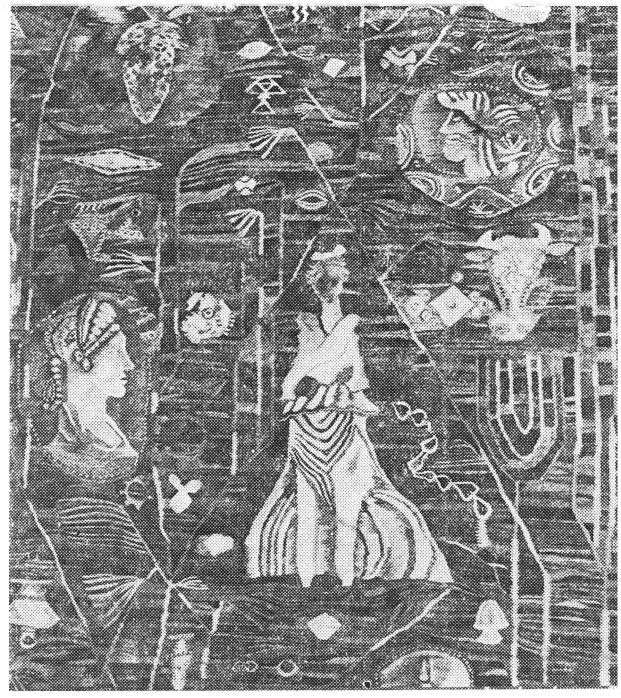
LA TAPISSERIE ROUMAINE CONTEMPORAINE

L'importance croissante du décoratif dans le système des arts est un phénomène du XXe siècle. Il s'agit là, en premier lieu, de l'effet de certains impératifs sociaux, qui peut-être ont demandé davantage aux disciplines décoratives qu'aux autres catégories d'art et il s'agit aussi de la reconnaissance de leur efficacité dans l'organisation

esthétique de l'ambiance, dans la modification de la situation existentielle de l'homme moderne. Du fait qu'ils descendent dans la rue, les arts décoratifs sont des éléments qui dynamisent et sensibilisent le cadre de civilisation. « Si nous voulons étudier la rapport art/société — indique Giulio Carlo Argan — il me semble que nous devrions tout d'abord l'étudier en fonction de ce que l'on appelle les arts appliqués, le mobilier, le verre, la céramique, les tissus, etc., du fait que c'est la voie la plus directe pour comprendre ce rapport, pour saisir la fonction active de l'art dans la société. »

De toutes les branches de l'art décoratif, la tapisserie est celle qui, ces dernières années, a connu l'évolution la plus remarquable. Son avance sur les autres branches a été stimulée par l'intense commande sociale et d'un public plus réceptif à l'expression contemporaine de cet art où grâce à l'intérêt manifesté par nombre de peintres, de sculpteurs, de graphistes, grâce aussi à l'afflux de jeunes particulièrement doués, avides de connaître, ouverts à toute expérimentation, s'est produit une concentration d'énergies créatrices d'une valeur remarquable.

On ne saurait oublier, non plus, que l'audience dont jouit la tapisserie en Roumanie a aussi pour motif une tradition ancestrale: celle de l'art du tissage. Il existe en vérité chez nous une continuité de « temps plastique » en ce qui concerne le geste primordial du tisserand devant son métier. Aussi, la tapisserie artistique s'est-elle développée sur le sol d'une tradition folklorique, vivace aujourd'hui encore, dont les valeurs de sensibilité et les particularités en fait de technique ont été intégrées avec profit. C'est sans doute à son fond archaïque fécond que la création textile roumaine doit en grande partie son accent de noblesse et de mesure, sa modernité sans véhémence aucune, la picturalité de sa vision et son tonus constructif, optimiste. Aujourd'hui comme hier — montrait le critique français Henri Focillon — « l'art roumain possède et la fécondité et la joie, il possède le goût ».



MIMI PODEANU: Passé archéologique — *haute lisse (détail)*

Loin de freiner la mobilité de la création roumaine et son intérêt devant les recherches et les innovations du textile international, son attachement aux valeurs traditionnelles lui confère une base solide pour des élans prospectifs. Car ce qui est considéré aujourd'hui comme un « programme » de la tapisserie internationale — autrement dit le retour aux structures originelles du tissu, aux valeurs expressives du matériau et de la technique — a constitué de tout temps la loi intrinsèque du tapis paysan roumain qui n'a jamais eu le caractère de « peinture transposée en tissage ». Demeurant organiquement liée à la simplicité élémentaire d'un métier archaïque, la tapisserie roumaine de nos jours se prête en même temps à toutes les innovations, ce qui rend son paysage

ANA LUPAS: Machine volante un jour de fête — *technique mixte (laine, cuir)*

créatif plein de surprises et de promesses La valeur et la force de l'école roumaine de tapisserie, dont l'unité d'attitude transparaît dans une riche variété de styles, ont été démontrées dans les expositions organisées à l'intérieur du pays et dans les grandes confrontations internationales où ses succès ne se comptent plus; on peut également l'admirer dans les pièces destinées à l'équipement urbain, ainsi que dans la décoration de certains espaces publics (théâtres, musées, maisons de la culture, grandes institutions, etc.).

Caractérisée par une grande diversité de visions (narratives, métaphoriques, abstraites), par la coexistence de pensées directrices traditionnelles et modernes, par l'ingéniosité des techniques utilisées (haute et basse lisse, technique persane, patchwork, assemblages), auxquelles s'ajoute la grande variété des matériaux (la laine ayant encore la préférence, mais il s'y ajoute le poil de chèvre, le chanvre, le coton, le sisal, la soie grège, les spathes de maïs, la fourrure, etc.), la tapisserie roumaine se distingue par son équilibre esthétique et technique, par une vocation pour la géométrie, l'ordre et la nuance et aussi par la rigueur fonctionnelle, ce qui n'exclut cependant pas la facture lyrique du tissu.

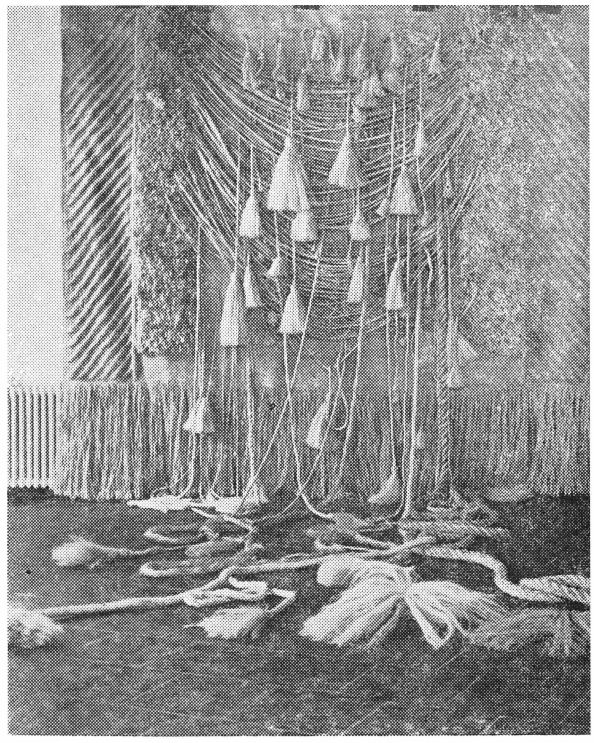
Quand on songe aux débuts de la tapisserie roumaine moderne, vers la fin des années 20 de ce siècle, le nom d'Aurelia Ghiață a une résonance de fondateur; c'est elle qui, découvrant les valeurs pérennes cristallisées dans le tapis paysan, en a continué le message avec une compréhension et une virtuosité très rares. Ana Jiquidi, elle aussi parmi les ouvreuses de chemin, s'est efforcée d'orienter la création textile vers les idéaux de pureté formelle et la construction rigoureuse détachées de la fréquentation des idées du Bauhaus. Avec Mimi Podeanu (1927 — 1975) se produit un tournant dans la destinée de la tapisserie roumaine moderne. Audacieusement, elle essaie d'allier, en une synthèse personnelle, les valeurs des tissus archaïques et de la broderie byzantine médiévale aux problèmes d'un imagisme nouveau et moderne, sa création marquant la transgression des limites purement décoratives et artisanales, l'essor vers un art significatif, un art majeur.

A côté des créateurs appartenant à la période généreuse du début, parmi lesquels Ileana Balotă, Geta Brătescu, Ion Nicodim, Graziella Stoichiță, Ileana Teodorini-Dan, Simona Vasiliu-Chintilă, un grand nombre d'artistes militent aujourd'hui dans le vaste champ de la tapisserie contemporaine, qu'ils enrichissent et à laquelle ils confèrent des nuances nouvelles. Quelques noms sont à rappeler à cette occasion, ceux d'artistes ayant suscité une résonance à part dans le cadre des différentes manifestations ou lors de la réalisation de commandes: ce sont ceux de Ion Bănulescu, Felicia Buliglă, Florin Ciubotaru, Maria Ciupe, Pavel Codiță, Ileana Dăscălescu, Șerbana Drăgoescu, Pia Costescu, Teodor Dan, Șerban Gabrea, Dumitru Grigoraș, Daniela Grușevschi, Viorica Iacob, Cornelia Ionescu, Ana Lupaș, Elena Haschke-Marinescu, Vintilă

Mihăescu, Ariana Nicodim, Adrian Nicula, Mariana Macri, Maria Mihalache-Blendea, Teodora Moïsescu-Stendl, Mariana Oloïer, Lucreţia Pacea, Toma Roată, Ion Stendl, Margareta Sterian, Anna Tamaş, Maria-Monica Vaïda, Florica Vasilescu, Zoe Vida.

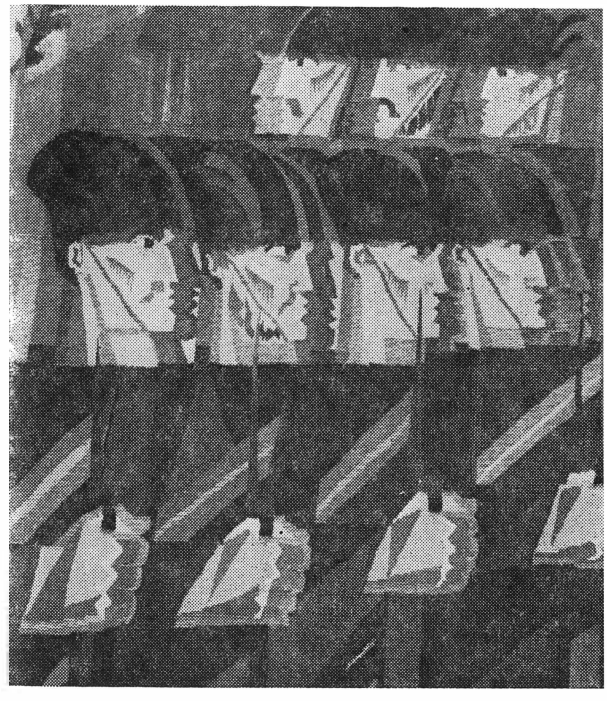
Afin de rendre, en une certaine mesure, la complexité du phénomène roumain en matière de tapisserie, essayons de déchiffrer dans l'activité de certains artistes mus par la soif de la recherche et par l'aspiration à un continuel auto-dépassement, quelques-unes des orientations actuelles et possibles de son développement. Les caractères individuels prononcés de leur langage textile leur prêtent une identité à part, qui les détachent du contexte du genre et leur assure une valeur exponentielle dans le cadre des diverses orientations de l'école roumaine de tapisserie.

Une grande partie des tapisseries réalisées dans notre pays se caractérisent par ce que nous appellerions la picturalité de la surface. En incluant dans la texture de vieux procédés, des « points » et des « nœuds » autochtones (« Jeu d'Olténie », tissage sur forme, points recouverts, technique des fils entrecroisés), les auteurs de cartons parviennent à sensibiliser la tache de couleur, à conserver la spontanéité et la vitalité de la touche, à rendre plus précieux le champ chromatique textile. Il convient de rappeler dans ce sens les tapisseries de Mimi Podeanu et de Teodora Moïsescu-Stendl. Ce qui distingue celles de la première nommée, qu'il s'agisse de stylisations géométriques ou autres, c'est le plan des structures de surface, la texture impressionniste, la finesse lyrique du coloris ; chez la seconde, la saveur des compositions figuratives est donnée par le goût des « stories », par les effusions végétales auxquelles s'associent parfois d'étonnants lépidoptères. Riches en effets picturaux s'avèrent les créations textiles de Ion Nicodim, qui s'emploie à structurer esthétiquement et spirituellement l'espace ; elles intègrent harmonieusement divers complexes de culture, l'expérience décorative subtile de l'Orient et les sens humanistes



ARIANA NICODIM: L'eau — *technique mixte (corde en sisal)*

ILEANA BALOTĂ: Hommage 1877 — *haute lisse (détail)*



ELENA HASCHKE MARINESCU: Les ceintures du ciel — *haute lisse*

BERTA BENKÖ MRAZEK: L'adolescence — *laine*

actuels d'une mythologie largement européenne. Certaines compositions de Şerban Gabrea sont exemplaires en ce qui concerne l'art d'incorporer organiquement, au support de laine, la leçon « op-art » et son impact visuel. Concevant la tapisserie comme un vitrail de laine, il met la picturalité au service de la dynamique de la lumière; chez lui les tonalités croissantes ou décroissantes, qui reprennent la charge de l'énergie gestuelle, créent la sensation de mouvement, soutiennent le choc optique et l'explosion de lumière du support textile. De son côté, Ileana Teodorini-Dan a aussi réalisé dans ses créations des expressions de picturalité tout à la fois choisie et sobre; s'appliquant à développer le chargement, stylisé jusqu'à l'abstraction, du tapis paysan, elle a mis en valeur la modernité latente de son système ancestral de signes.

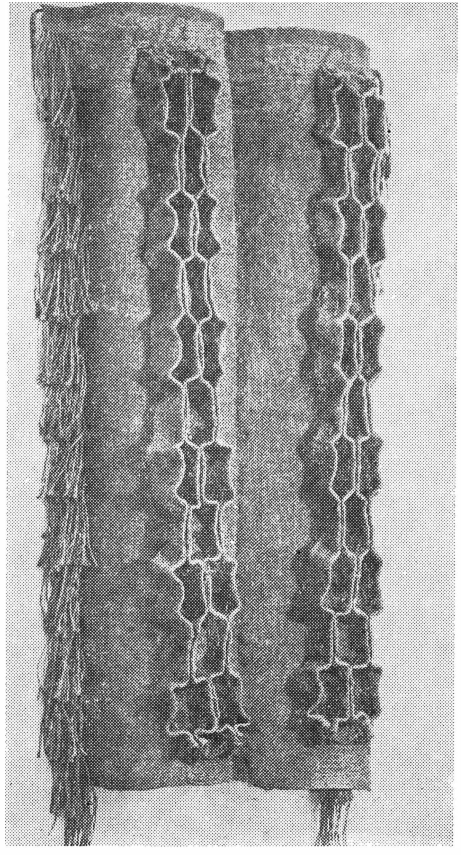
La prééminence du graphisme dans la production d'un grand nombre d'artistes s'explique par ses vertus constructives, par la manière ferme dont peut être organisé grâce à lui le support textile. Dans les tapisseries de Geta Brătescu, la charpente graphique — parfois à allusions figuratives, parfois aussi décantée jusqu'à l'abstraction lyrique — articule et donne de la force à la composition, en explicitant la rigueur et la décision du geste. Les valeurs graphiques l'emportent aussi dans la contexture inédite des tapis noblement muraux exécutés par Anna Tamaş. Structures statiques, ceux-ci organisent l'impact par la résonance optique que les surfaces aux fines nervures (obtenues par un procédé de tissage à part) produisent sur celui qui les regarde.

Les nouvelles nécessités de l'environnement ont favorisé le passage de la tapisserie jusque-là plane à une troisième dimension. Pour l'obtenir, certains artistes, qui s'en tiennent cependant aux cadres sculpturaux du relief textile, amplifient la sollicitation matérielle de la texture par des dénivellements de tissage, par l'association de tout un système de cordages et de pompons. C'est ainsi que procède, par exemple,

Ariana Nicodim dans ses tapisseries des *Quatre éléments* qu'elle adapte intelligemment et habilement aux exigences antérieures d'un matériau spécifique tel que le chanvre de Manille, dont elle exploite la fruste expressivité. Les pièces textiles créées par Ion Stendl sont aussi des reliefs; elles se présentent parfois comme des étendues lisses, structurées çà et là par des « volumes mous », allusions au relief, obtenues par la superposition de surfaces vitalisées par des bandes ou des touffes de laine aux couleurs intenses; d'autres fois, nous avons affaire à des constructions modulaires, des cassettes interchangeables dans lesquelles l'artiste a introduit des textures à reliefs.

Les compositions par bandes, créées par Elena Haschke-Marinescu et Graziella Stoïchiţă, nous paraissent particulièrement ingénieuses, et leur solution spatiale les situe parmi les réussites d'une orientation qui exalte le sculptural.

Si certaines tapisseries d'Ariana Nicodim *(le Feu)* ou d'Elena Haschke-Marinescu *(les Ceintures du ciel)* esquissent une spatialisation complexe, puisqu'elles ne sont qu'en partie adossées au mur, les objets textiles d'Ana Lupaş * atteignent une mobilité totale. La contingence avec la tapisserie classique est, dans leur cas, uniquement d'ordre technique. Ces objets textiles, dont certains ont d'évidentes allusions « pop » et dans lesquels sont subtilement explorées les ressources du ludique, invitent ceux qui les regardent á un dialogue complexe avec des œuvres qu'ils peuvent d'ailleurs manier librement. L'impact sur le public est vivant, cordial, grâce aussi, sans doute, à la chaleur du matériau, à son cachet d'originalité. Les



DANIELA GRUŞEVSKI: Symétrie — *technique mixte*

cinq corps colorés qui planent dans les airs et qui configurent une *Machine volante un jour de fête* reconstituent les pelotes multicolores et les écheveaux de laine accrochés aux poutres, au-dessus du métier à tisser des aïeules, tandis que *la Corde* et *la Balançoire* recomposent un climat dominé par le féerique de l'enfance. Il arrive aussi que la tapisserie assume une fonction conceptuelle *(Tapis volant, symbole de la paix)* et que le support textile ne soit que l'intermédiaire au moyen duquel l'idée trouve sa force d'impact vers la sensibilité et la conscience du public.

La résonance grave que les grands problèmes de l'humanité rencontrent dans certains ouvrages signés par Geta Brătescu *(Non à la violence)*, Ana Lupaş *(Tapis volant, symbole de la paix)*, les sens majeurs que le spectateur peut déchiffrer dans les immenses tapisseries réalisées pour le nouvel édifice du Théâtre National de

---

* Les ouvrages bidimensionnels de cette artiste, qui font partie du cycle *Tapis volant*, dans lesquels l'atome de la structure est donné par le rapport chaîne / trame et dont la force esthétique se fonde sur la reconsidération des valeurs primaires du matériau et de la technologie, ne sauraient passer inaperçus; de même sont à citer les pièces à technique mixte, suggérant le relief, où la créatrice a recours aux conventions imagistiques reposant sur les techniques de la reproduction mécanique du réel, sans oublier les reliefs textiles des *Queues de cerf-volant*

Bucarest par Ion Nicodim *(Éloge de l'Homme)*, Virgil Almăşanu, Gheorghe Iacob, atelier Viorica Iacob *(Ode à la patrie)*, témoignent d'un penser monumental, d'une richesse de significations qui humanisent l'espace et agissent profondément sur la conscience de ceux qui les contemplent.

Composés de deux registres, celui d'en haut dominé par une interprétation du canon de la figure humaine, d'après Léonard de Vinci, celui d'en-bas par la silhouette d'un « Prométhée » tenant d'une main une fleur, tandis que l'autre défend tout ce que l'Homme a réalisé sur terre, la tapisserie de Ion Nicodim concentre dans son champ une grande densité de symboles liés au destin humain.

Le thème de la tapisserie conçue par Virgil Almăşanu et Gheorghe Iacob s'inspire de l'histoire du peuple roumain, l'ouvrage se présentant, ainsi qu'il a déjà été dit, comme une « métaphore de notre cohésion morale ». Dominé dans sa partie supérieure par un soleil flamboyant entouré d'une arabesque de flammes, le gros plan représente une immense figure de combattant. En bordure de la tapisserie, de part et d'autre, on peut voir: à droite Décébale, le roi des Daces, Etienne le Grand, prince régnant de la Moldavie (1457—1504) et Tudor Vladimirescu, dirigeant de la révolution de 1821; à gauche, Trajan, empereur des Romains, Michel le Brave, prince régnant qui réalisa en 1601 la première union des pays roumains et l'érudit Nicolae Bălcescu, l'un des dirigeants de la révolution de 1848. Des feuilles de lauriers, pareilles à des flammes végétales, embrassent tout l'écran textile tandis qu'une chromatique symbolique de rouges, de jaunes et de bleus (couleurs du drapeau roumain), s'entremêlant sans cesse au frémissements de gris et d'ocres chauds, contribuent à la noblesse de l'atmosphère emblématique. Bientôt, à ces tapisseries emplacées sur les murs de droite et de gauche du hall du Théâtre National de Bucarest, où l'espace leur était assuré *ab initio*, viendra s'en ajouter une autre, de Şerban Gabrea et Florin Ciubotaru, intitulée *le Théâtre* et qui sera la plus grande du tryptique.

Des œuvres pareilles, d'une haute responsabilité sociale, plaçant la tapisserie hors des limites de l'ornemental pur, lui confèrent la noblesse d'un art de la communauté, d'un art majeur.

OLGA BUŞNEAG

● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ●

● Un ensemble artistique du « Theater in der Westentache » d'Ulm (République Fédérale d'Allemagne) a effectué en Roumanie une tournée au cours de laquelle les Bucarestois ont vu *Connaissez-vous la Voie lactée?*, pièce de K. Wittlinger, représentant de la jeune dramaturgie ouest-allemande.

● Tournée de l'Ensemble de poupées d'Oslo en Roumanie: les artistes norvégiens se sont fait applaudir dans toute une série de spectacles, à Bucarest en particulier.

● Une exposition d'*Art roumain ancien* s'est ouvert au Bode Museum de Berlin (République Démocratique Allemande). Par le truchement des objets exposés — plus d'une centaine — les Berlinois ont pu prendre connaissance de la maestria des artistes-artisans des siècles révolus.

● Après avoir reçu la coupe et le diplôme du Concours de peinture Pro-Loco-Bernaveggio de Milan (été 1977), le peintre Teodor Răducan a également bénéficié dans la même ville, du « Diplôme de mérite », qui lui a été attribué lors du concours organisé par la « Bottega d'arte Sant'Ambrogio ». L'artiste roumain a ouvert ensuite une nouvelle exposition personnelle à la galerie « Lo Sprone », de Florence.

● A Erevan (U.R.S.S.) a récemment eu lieu, avec la participation de 29 pays, le Symposium international d'éducation esthétique par le film et par la télévision; ont été présentées à cette occasion quatre pellicules roumaines: *Etude* de Ion Popescu-Gopo, *le Temps des mariées* et *Ballade pour l'Indépendance* d'Alecou Croïtoru, *la Peinture et un autobus* de Al. Sîrbu.

● A l'Université Zulia, de la ville de Maracaibo, au Venezuela, une exposition intitulée *Aspects de la Roumanie* présentait, dans ses stands, des livres, des photos et des disques roumains.

● Au Festival international du film scientifique de Belgrade, la médaille de bronze a été accordée au court-métrage roumain *la a ère grise*.

TEODORA MOÏSESCU-STENDL: La Fête de la récolte — *tapisserie (détail)*

AURELIA GHIAȚĂ: Dans la forêt — *tapisserie (détail)* ▶

LE THÉÂTRE FOLKLORIQUE DU NORD DE LA TRANSYLVANIE

On a beaucoup écrit, et pourtant jamais assez, sur la profusion des formes du théâtre folklorique pratiquées par les paysans roumains. Ce que l'on sait moins, c'est que le milieu ouvrier perpétue aussi de telles traditions. Voilà, par exemple, que dans quelques habitats de mineurs — Cavnic, Băiuţ et Strîmbu du département de Maramureş — situés à l'extrémité nord du pays, persistent et s'épanouissent des manifestations théâtrales à résonances très anciennes.

Une première source d'inspiration folklorique est à découvrir dans les mythes: ainsi nous rencontrons dans cette région un jeu ayant trait à la Genèse, un autre relatif à la nativité, à quoi vient s'ajouter, bien qu'en subsidiaire, le *Jeu de Suzanne*. Chacun a son histoire, car la polychromie ethnique, greffée sur un substrat ancestral roumain, est un trait caractéristique des « Bains », c'est-à-dire des localités minières des régions transcarpatiques où vivent à côté des Roumains, des Allemands et des Magyars, des Tchèques et des « tăutzi (Slovaques), des Polonais et des Ruthènes, une catégorie à part étant formée par les « tziptzars » (colons ressortissants de l'actuelle région de Spišska de la Tchécoslovaquie du nord-est, naguère appelée Zips ou Szepes). Bien entendu, en dehors de son idiome, chaque nationalité a apporté ses coutumes; ainsi se sont acclimatés, entre autres, quoique de façon disparate, des « jeux » qui puisent leur inspiration dans les mystères — descendants collatéraux et approximatifs de ceux que l'on jouait dans les bourgs du Moyen Age. Ces jeux ont été, par-ci par-là, repris et façonnés par les Roumains qui les ont transposés, au moyen d'une refonte homogène des structures, ce qui leur a valu une candeur séduisante. Une exception: *le Bethléem*, jeu hétérogène de par ses origines, introduit chez nous par maintes filières occidentales, byzantines aussi d'ailleurs, à ce qu'il paraît, et propagé avec un grand pouvoir de séduction. Aujourd'hui encore, sous l'aspect de vieillards cornus, hirsutes et malicieux, extrêmement agréés par le

public, on peut deviner les archétypes aborigènes préchrétiens, les génies des ancêtres. Mais *le Bethléem* est trop connu pour faire plus, ici, que de l'évoquer. Nous allons insister, autant que nous le permet l'espace dévolu, sur d'autres « jeux » au sujet desquels nous pouvons fournir certains renseignements inédits.

C'est la localité minière de Chîuzbaïa que mentionne la plus ancienne attestation roumaine du *Jeu d'Adam* laquelle remonte à 1830 (Cf. Ion Bîrlea: *la Littérature populaire du Maramureş*, t. I., Bucarest, Éditions pour la littérature, 1968). Il y a trois ou quatre décennies, ce jeu était encore attesté dans 71 villages seulement (selon *Das Paradiesspiel bei den Rumänen* de Ion Muşlea, dans *Recherches ethnographiques et de folklore*, t. II, Bucarest, Éditions Minerva, 1972). De nos jours, il est peu pratiqué. Seul le souvenir en demeure. Parfois le renom aussi. Renom qui peut devenir plus éclatant que le nom. A Strîmbu, les habitants ont baptisé une quelconque ruelle de périphérie « la rue de Dieu » car là-bas . . . habite Dieu en personne. « Dieu » a 77 ans, porte des lunettes, il a été mineur et il est inscrit sur les registres de l'état civil sous le nom de Ioachim Zazulec. Son identité seconde est devenue essentielle. Il a été un interprète si renommé de la divinité que personne ne l'appelle plus, dans son village, par son nom pourtant inscrit dans ses papiers, et que les plus jeunes vont jusqu'à ignorer. Le rayonnement de sa gloire est impressionnant: son fils est connu comme le « petit Dieu », et sa femme a été gratifiée d'un nom insolite dans notre lexique: le « Dieu-femme » *(Dumnezeoaïca)*. Voici les membres de la dernière troupe de mineurs qui, à côté de Zazulec, a interprété le *Jeu d'Adam:* Roman Sveştîuc, Francisc Cozma, Andreï Micaci, Tiberiu Rab . . . Les deux premiers, avec le concours de Francisc Kotler, Teodor Popenciuc et Marton Kisner, jouaient aussi *le Bethléem*. « On le jouait et en roumain et en hongrois; la même troupe faisait le tour des maisons et l'on disait à peu près les mêmes mots, seule la langue différait selon nos hôtes ». (Le sculpteur Vida Geza me racontait que, dans son enfance, au début du siècle, il en était de même à Baïa-Mare, dans le Maramureş, et que les mineurs, dans une parfaite fraternité, jouaient *les Rois Mages* en versions bilingues . . .)

Dionisie Bovneruc, retraité, ex-mécanicien de mine, ne sait pas (mais qui le sait encore?) qu'il lui appartient de boucler, au bout de plus de huit siècles, le fil du plus archaïque des jeux dramatiques conçus dans une langue post-classique (le plus ancien manuscrit du *Jeu d'Adam*, en parler normand, aura vu le jour entre 1146 et 1174, et il se trouve en France, à la bibliothèque de Tours). Le jeu a traversé presque toute l'Europe centrale, durant quasi un millénaire, pour arriver dans une minuscule localité de Transylvanie, à Cavnic. Néanmoins sa structure, l'essence des répliques, les personnages sont restés les mêmes que du temps où Philippe Auguste, Jean sans Terre et Richard Cœur de Lion étaient encore enfants. Dionisie Bovneruc ne sait pas qu'il célèbre un mystère en miniature, ni qu'il comprime, dans les quelques mètres carrés de l'une de ses chambres, ce qui se déroulait amplement sur le parvis des cathédrales occidentales. « On emplacera le Paradis dans un lieu surélevé et on le recouvrira de rideaux et d'étoffes de soie (. . .) On le jonchera de part en part de fleurs aux senteurs agréables et de feuilles. Qu'il ne manque pas quelques arbres aux branches desquels on accrochera des fruits, afin que l'endroit paraisse des plus séduisants », cite du manuscrit de Tours, dans la transcription de Gustave Cohen, Ion Marin Sadoveanu *(le Drame et le théâtre religieux au Moyen Age;* Bucarest, Éditions Encyclopédiques roumaines, 1972). Aujourd'hui, à Cavnic, toute cette flore paradisiaque se ramène à « un petit sapin sur un support de bois ». La convention est cependant toujours de mise; la fantaisie des familles de mineurs fonctionne elle aussi, encourageante, gentiment complice. Personne n'est surpris de voir les espaces cosmiques infinis se loger

entre quatre murs, ayant pour tout décor une table et deux fenêtres, ou de rencontrer Dieu vêtu de noir, comme un Roi mage, portant casquette sur la tête, épée au flanc et à la main un « tzeptâr », c'est-à-dire un sceptre à grelots. Rien d'étonnant non plus s'il porte des pantalons à fourrer dans les bottes encore qu'il n'ait pas de bottes, mais leurs tiges seulement; le « Tout-puissant » ne se sent ni mal à l'aise ni privé de sa grandeur, coincé, comme il l'est, contre une table ordinaire. En deçà du seuil se tiennent les « diables », qui ne le franchissent que lorsqu'ils ont à donner une réplique; alors ils font irruption dans la pièce, ils y font la roue et force culbutes, taquinent d'un air malicieux les spectateurs; puis, après avoir perpétré la tentation, ils sont bannis et repassent le seuil au-delà duquel Adam et Eve seront exilés à leur tour, lorsqu'ils auront mordu au fruit défendu.

Si ces jeux ont attiré l'attention du public, grâce à la fraîcheur d'esprit et à l'ingéniosité dont les mineurs ont fait preuve en réanimant des organismes lointains et archaïques, que l'historiographie du théâtre universel tenait pour perdus ou, à tout le moins, pour fossilisés, l'intérêt est d'autant plus vif lorsqu'il s'agit de jeux particulièrement significatifs pour la conscience de l'unité et de la continuité des Roumains sur tout le territoire national, tel le *Jeu de Constantin* ou *le Jeu de l'empereur Constantin et des Turcs* ou encore *Chant et vers de Constantin*. Avec ces jeux, nous quittons le thème mythique pour pénétrer dans l'histoire nationale. « On représentait *le Jeu de Constantin* pour notre propre plaisir, car on l'aimait bien », me dit le mécanicien Simion Pop, « mais jusqu'à la fin du chômage, en 1933, on jouait aussi pour en tirer des sous, car on crevait de faim. Les gens nous payaient selon leur bourse, qui était plutôt maigre alors, car on vivait chichement, mais, comme ils aimaient le jeu, ils étaient généreux avec nous. Pour le *Constantin*, ils nous donnaient deux fois plus que pour la *Suzanne* ou *le Bethléem*, histoire de nous aider. Aujourd'hui on trouve dans les poubelles des habits moins élimés que ceux qu'on portait alors, quand c'était fête! On n'a pas cessé de jouer le jeu, mais il a été interdit par les gendarmes, vers 1938 . . . Ensuite, il y a eu l'époque de Horthy, et on nous a encore empêché de jouer. Par bonheur, c'en est

Les membres de la troupe de théâtre des mineurs de Cavnic, après une représentation du *Jeu de Constantin*

fini pour celui-là. » « C'en est fini » de bien des maîtres transitoires, mais chez les mineurs de Cavnic la figure de « l'empereur Constantin » est toujours bien vivante.

Après une interruption de plus de trois décennies, le jeu a été remis en circulation en 1972 grâce surtout au talent de comédien et d'organisateur de Gh. Ardeleanu, aidé par Mihaï Sitaru (descendant d'une « dynastie » de mineurs, dont Ilie et Gheorghe Sitaru qui, des années durant, ont tenu le rôle de Constantin). Pour remettre en chantier le théâtre folklorique, on a compté sur les souvenirs de ceux qui survivaient de la formation théâtrale de jadis: Simion Pop, Francisc Pop et, en tout premier lieu, sur les indications de l'ex-protagoniste, Sidor Mihaï Pop qui sur ses 33 ans d'activité de mineur en a passé 27 dans les galeries. Maintenant le jeu, relancé sur son orbite traditionnelle, a lieu comme autrefois en décembre-janvier. Il s'agit d'un théâtre itinérant qui parcourt les rues de Cavnic et se déplace parfois au Festival des coutumes laïques d'hiver de la ville de Sighet.

J'ai sous mes yeux quelques manuscrits, des variantes de texte. Vers 1930, l'écriture du mineur Mihaï Grigorescu était heurtée, l'orthographe quasiment nulle, mais quelle admirable abnégation chez un homme auquel les vicissitudes de son temps n'avaient permis d'acquérir qu'un soupçon d'instruction, un homme qui s'escrimait à écrire lisiblement après avoir peiné des heures et des heures dans l'obscurité des mines, en s'acharnant avec ses outils rudimentaires sur les rocs souterrains ! Chaque page remplie avec application, à l'encre violette, devait lui coûter un effort pareil à celui de disloquer un rocher . . .

Voilà un autre manuscrit qui a aussi son histoire, une histoire navrante: les gens se souviennent que Gheorghe Sitaru est mort dans l'angoisse, car il a exigé d'avoir à son chevet le cahier contenant le texte du jeu, lorsqu'il a senti la mort s'emparer de lui, et le texte n'a pas été trouvé. La scène paraît retouchée par la littérature, mais elle est authentique. Le cahier du père de Gheorghe, Ilie, contient une transcription que le folkloriste Ion Muşlea a fait imprimer par la suite. Cette transcription, datée 1897, est la copie d'une autre qui servait de texte dramatique vers 1867. Une autre transcription date de 1880. Des témoignages oraux, recueillis avant cela, font accréditer l'idée que des spectacles avaient été donnés autour de 1840 . . .

Il est légitime de considérer que les mineurs de Cavnic ont rempli un rôle important dans l'expression de la spiritualité roumaine. C'est la formation ouvrière de théâtre folklorique laïque qui peut se targuer de la plus ancienne existence documentaire, plus vieille que notre siècle ; dans les conditions de l'oralité spécifique du théâtre folklorique (d'autant plus que, sous l'ancien régime, les milieux prolétaires n'avaient qu'une vague instruction), la mise en évidence d'un pareil texte en 1867 a une valeur toute particulière. Sont-elles nombreuses, sur le plan mondial, les troupes qui se dévouent, avec une abnégation plus que centenaire, à un seul et même texte? Mais plus importante encore que l'extension chronologique nous paraît être l'intensité de la signification qui se dégage du texte en question: les mineurs de ce coin de pays perdu parmi les montagnes mettaient en scène ni plus ni moins que le scénario de l'assassinat par les Turcs du prince régnant roumain Constantin Brâncoveanu. C'est là un splendide témoignage de l'unité des sentiments nationaux, par-delà le temps et l'espace, une preuve éclatante qui rattache, dans une même vibration, les héros voïvodaux de la tragédie commencée à Bucarest et achevée à Istanbul aux mineurs qui habitent l'extrémité septentrionale du pays.

Il est curieux qu'il n'y ait pas trace, en Valachie, de spectacle folklorique autour de Brâncoveanu ; en revanche, on trouve de tels spectacles en Moldavie (V. Adăscăliţei, *le Théâtre populaire du Nouvel An en Moldavie*, Bucarest, 1970; Dumitru

Lavric, *Folklore du département de Botoşani. Théâtre populaire*, Botoşani, 1976). Bien qu'ayant comme point de départ le même fait historique, les spectacles de Moldavie diffèrent du texte de Cavnic. Ion Muşlea croit pouvoir déceler l'origine de ce dernier dans une ballade populaire inspirée par Brâncoveanu et qui avait été diffusée en Transylvanie au début du siècle passé.

Mais il est temps de souligner la théâtralité remarquable du spectacle des mineurs. Cette qualité transparaît à ras de texte. La « dramatisation » de la ballade s'est accomplie de façon sélective, en dégageant les moments du conflit et en cernant les personnages les plus remarquables au point de vue dramatique: l'Empereur Constantin, l'Empereur des Turcs, Văcăreţul, Candarcozmic (Candacoznic), le Prince Barşa et d'autres. Sous les noms estropiés on peut deviner ceux des boyards Văcărescu et du Grand Ecuyer Cantacuzino ! Quant au titre d'empereur, si généreusement octroyé à Brâncoveanu, l'amour que lui ont voué les mineurs de Cavnic et le fait qu'il affronte le Sultan d'égal à égal les a fait lui attribuer sans hésitation la couronne impériale. On ne parlera pas à cet égard d'une violence faite aux règles du genre, et l'on prendra Aristote à témoin: La Poésie est plus vaste que l'Histoire; l'Histoire n'est que le réel; la Poésie englobe également le possible et l'impossible; dans une œuvre d'art, la fiction peut être plus réelle que la réalité. Dès lors que le créateur populaire a éprouvé le besoin de situer *Vodă* (le Prince régnant) sur le même échelon hiérarchique que le Sultan, Barşa (le Pacha) a dû rejoindre le même système référentiel. Et comme dans le spectacle, l'Empereur Constantin croise l'épée avec l'Empereur des Turcs et avec Barşa, force était aux mineurs de le considérer, lui aussi, comme un Prince *(Craï)* . . .

Le texte ménage au même personnage la possibilité de traverser une gamme d'états d'âme nuancés en fonction d'un conflit intérieur puissant: c'est une véritable pierre de touche pour l'acteur censé s'accommoder diversement au même partenaire. Ainsi, Barşa ligote Constantin et lui présente la lettre de disgrâce, puis il s'en excuse amicalement. Citons là-dessus le vieux manuscrit de Mihaï Grigorescu: « C'est le Sultan qui m'envoie. Il me faut t'emmener, menottes aux poings, à Tzarigrad (Istanbul). Tu ne dois pas m'en vouloir. Ni m'envier non plus. Je ne suis pas là de mon gré et je n'ai aucune joie de te voir rivé au joug ». La situation correspond, du reste, à la vérité historique: en 1718, le Florentin Anton-Maria del Chiaro montre que le haut dignitaire de la Porte, Moustapha-aga, ami de Brâncoveanu, a réellement présenté ses excuses et s'est montré navré de devoir lui apporter en personne le voile noir de la disgrâce . . . La disjonction entre la fonction et l'individu, l'individu détaché de sa catégorie sociale — voilà une relation antithétique que le texte met en lumière non seulement avec un sens théâtral aigu, mais encore avec un sentiment singulier du devenir de l'individu dans la société moderne.

Voici maintenant un autre trait digne d'intérêt. Si dans *le Bethléem* (sauf dans la région de Neamţ, en Moldavie, comme l'atteste la variante de Neculaï Popa de Tîrpeşti) le peuple reste un élément relativement inerte, qui ne s'oppose pas à ce que 14.000 nourrissons soient massacrés, dans *le Constantin* il s'avère si actif qu'il en devient un héros collectif, un paramètre décisif de l'action. Les Brâncoveanu décapités, il se dégage de leur histoire qu'ils peuvent être terrassés mais non vraiment vaincus, comme dans *le Vieil Homme et la mer* de Hemingway. Impressionné par l'attitude morale du prince régnant roumain, le peuple d'Istanbul se révolte au moment même où le Padischah récompense les tueurs à gages. Le Vizir fait son rapport sur la rébellion, le Sultan paniqué remet aux rebelles les dépouilles voïvodales que les masses enterrent en tout honneur, « comme il sied à un Prince ». Ainsi, après des moments dramatiques qui préfigurent le dénouement par des renversements de situation, actions et

contre-actions bien menées du point de vue dramatique, la pièce aboutit à un point culminant et à une conclusion, l'un et l'autre imposés par le peuple. Le renversement qui mène de la contre-offensive de Brâncoveanu à sa destruction physique, puis sa perpétuation spirituelle due à l'offensive populaire apportent un nouvel éclairage sur la remarquable vocation théâtrale des mineurs du siècle passé, qui ont eu l'intuition très nette des forces dynamiques de l'histoire.

Quelques mots maintenant sur le spectacle. La tradition exige que les interprètes soient, dans la vie quotidienne, impeccables du point de vue éthique. Dans le temps, les répétitions se déroulaient le soir et étaient annoncées à coups de trompe. La représentation est itinérante; elle a lieu là où les interprètes sont reçus dans la cour ou accueillis dans la maison. Les costumes sont pour la plupart rouges, avec des détails distinctifs; quelques-uns sont blancs. Les « bondroches », des vieillards burlesques, ont des sonnailles. Les accessoires de théâtre sont peu nombreux — des épées surtout; *Vodă* a un sceptre « à tzurgalauâ » (clochettes) qui confère au voïvode martyr non seulement une distinction visuelle, mais aussi une prestance suavement auditive. Autre détail métaphorique, d'un non moindre raffinement: lorsque le Sultan ordonne que les Brâncoveanu soient décapités, les soldats sortent dans l'entrée et en reviennent, des pommes rouges à la pointe des épées . . . Le spectacle se déroule « en rond », les interprètes se mettent en vedette selon l'enchaînement des répliques, en faisant un pas en avant pour marquer le début de leur intervention. Ils restent en action, même sans avoir à donner de réplique, tout le temps qu'ils demeurent engagés vis-à-vis de leur partenaire par leur position et des regards directs; lorsqu'ils se retirent et deviennent inertes, c'est signe qu'ils ne sont plus présents. C'est un théâtre de convention, mais les répliques sont articulées avec ardeur, appuyées de manière pathétique par les gestes, avec cette vigueur qui caractérise les montagnards et parmi eux surtout les ouvriers. Et tout particulièrement les mineurs.

. . . Je m'étais arrêté au point terminus de la route, à Băiuț. « Nous voilà au bout de la terre — me disait mon interlocuteur. Derrière nous il n'y a que la Lune. Et il faut voir ce qu'il y a en hiver ! Les congères qui commencent à se former en novembre persistent jusqu'en mai . . . « I could be bounded in a nutshell and count myself a king of infinite space » (« Je pourrais m'enfermer dans une noix et m'y sentir roi de l'espace infini ») dit Hamlet. Depuis plus d'un siècle, les mineurs de Cavnic, Strîmbu et Băiuț, bien qu'enfermés chaque jour sous l'écorce sombre de la terre, parcourent et les espaces infinis et les temps sans bornes au gré de leurs songes. Ainsi peuvent-ils remonter et à une hypothétique année I de l'Univers, et à l'année I de notre ère, et en 1714. Ils sont tout à la fois dans les jardins du Paradis, près du Danube et à proximité du Bosphore. Ayant le don d'ubiquité, ils se glissent, de préférence, dans la peau de personnages proéminents, à grand retentissement historique. Par le passé, leur existence concrète était brève, écourtée, hélas, par l'indigence et la silicose. Leur existence idéale était, en revanche, multipliée par tous les rôles hors du commun qu'ils tenaient.

Ce n'est pas la quantité exprimée en nombre, mais la qualité qu'il est essentiel de relever à l'égard de ces petites localités habitées par les mineurs. Avec une population qui se chiffre à environ 5.000 habitants, Cavnic a pu se voir élever, au courant de la précédente décennie, au rang de ville. L'urbanisation s'est effectuée à une cadence rapide et dans les meilleures conditions, avec tous les avantages du confort moderne. Des immeubles neufs s'élèvent dans la charmante vallée des montagnes volcaniques. Mais le passé croise encore le présent: Bovneruc habite près de la « Pierre écrite », ancien monument qui porte, gravée au ciseau, l'inscription « Usque hunc fuerunt tartaris », qui nous rappelle qu'en 1717 encore, c'est-à-dire

trois ans après l'assassinat de Brâncoveanu, les habitants de Cavnic défendaient leurs foyers, armes en mains, contre les Tatars. A cette même époque avait commencé en Occident « le règne gracieux » de Louis XV . . .

Cependant la continuité du présent et du passé, sur la voie ouverte à un avenir meilleur, préoccupe les mineurs aujourd'hui encore non seulement sur le plan de la production matérielle, mais aussi sur celui de la création spirituelle. *Le chêne du chêne surgit* — tel est le titre du spectacle qu'ils ont présenté, en 1977, à la première édition du Festival national « Cîntarea României » (« Le Chant de la Roumanie ») où ils ont remporté un certain succès. Maintenant, à la deuxième édition, le mouvement artistique local a pris de l'ampleur. Ainsi, on a créé une nouvelle troupe de théâtre au lycée industriel, où s'instruisent les fils et les filles des mineurs qui prendront la relève tant sur le plan de la production matérielle que sur celui de la création artistique. Ce n'est pas le fruit du hasard si, parmi les plus jeunes comédiens amateurs qui se sont fait remarquer tout particulièrement l'année dernière, les frères Ion et Gheorghe Nebela sont les voisins de Dionisie Bovneruc et de Sidor Mihaï Pop, de qui ils tiennent l'amour du théâtre. Si cela se produisait dans le passé de façon sporadique, actuellement les élèves du lycée industriel s'habituent à l'art en grand nombre, et de manière organisée.

C'est encore sous l'égide du Festival « Le Chant de la Roumanie » que l'on prépare à Cavnic un spectacle intitulé *le Filon*. Le filon d'or est sans doute présent dans le tréfonds des montagnes, mais aussi et surtout à la surface: les gens du terroir s'avèrent être, en quelque sorte, plus précieux que le métal le plus noble.

MIHAÏ DIMIU

MANIFESTATIONS DE LA CULTURE THÉÂTRALE DANS LES VILLES ROUMAINES

Ces dernières années, un nouveau fait a surgi dans la vie du théâtre roumain: le festival d'envergure républicaine, accompagné d'un colloque de théâtralogie. La saison théâtrale 1977—1978 a été riche en manifestations de ce genre dont chacune a eu sa propre physionomie et qui se sont déroulées chaque fois dans une autre ville.

L'initiative a été prise par la section de critique de l'Association des hommes d'art des institutions théâtrales et musicales (A.T.M.), les critiques partant de l'idée que des rencontres périodiques entre gens de lettres, artistes, chroniqueurs et spectateurs sont nécessaires pour la réalisation d'une réelle communication créatrice et pour l'évaluation des résultats d'ensemble. La pratique a confirmé leur initiative, appuyée par les meilleurs d'entre eux. La presse, la radio et la télévision accordent une importance particulière à ces réunions, qui ont également acquis une certaine influence sur l'opinion publique. Les prix attribués — lorsqu'il s'agit de compétitions — sont toujours accordés par un jury composé de spécialistes et de spectateurs et jouissent d'un grand prestige.

Quel est donc le « modèle » offert par l'A.T.M. en collaboration avec les comités départementaux de culture et d'éducation socialiste, avec les théâtres locaux, et bénéficiant de l'appui des organes de l'État, du Conseil de la Culture et de l'Éducation Socialistes? On organise des

démonstrations ou des compétitions sur des thèmes donnés — le Festival biennal des spectacles pour la jeunesse et les enfants à Piatra Neamţ, le Gala des récitals d'acteurs à Bacău, la Semaine des pièces en un acte à Oradea, le Festival des pièces contemporaines à Braşov, le Festival de comédie à Galaţi, le Festival du théâtre historique à Craïova — 10 à 14 spectacles pendant une semaine sur la scène locale, donnés par des troupes de Bucarest et des autres villes du pays. Le matin, chaque jour, on discute avec tous les invités les représentations auxquelles ils ont participé la veille. A cette occasion, les critiques prennent des interviews aux auteurs du spectacle (écrivain, metteur en scène, scénographe, acteurs, directeur du théâtre, etc.) et offrent des données sur le processus de création, habituellement très intéressant. Le dernier ou les deux derniers jours a lieu aussi un colloque ou une session scientifique, avec des rapports et des communications. Dans certaines localités on imprime même des publications spéciales et parfois les travaux des colloques sont édités en volume.

Il y a aussi des manifestations de culture théâtrale sans caractère compétitif, dont le Colloque des jeunes metteurs en scène (Bîrlad, 1976) et le Colloque des metteurs en scène de tout âge, tenu à Bîrlad et à Vasluï, l'année dernière, où ont été présentés un grand nombre de spectacles et où les débats ont surtout concerné les problèmes de la mise en scène.

Généralement, à ces manifestations où prennent part auteurs, metteurs en scène, scénographes, critiques, secrétaires littéraires, directeurs de théâtre, militants culturels, historiens, théoriciens, professeurs et étudiants en art, la participation est extrêmement nombreuse. Remarquable également s'avère la participation du public qui remplit les salles jusqu'au refus et prend une part active, par l'intermédiaire de ses représentants, aux décisions du jury, ainsi qu'aux débats des colloques. Au programme de presque toutes les manifestations figurent, par ailleurs, des rencontres entre spécialistes et artistes amateurs, des participations aux spectacles d'amateurs, des visites dans les entreprises.

L'Effet des rayons gamma sur les anémones de Paul Zindel au Teatrul Mic de Bucarest (Prix du meilleur spectacle — Braşov 1978). Mise en scène: Cătălina Buzoianu. De gauche à droite: Rodica Negrea (Prix du début), Olga Tudorache (Prix pour l'excellence artistique) et Angela Ioan

les unités agricoles, les institutions culturelles locales.

Il y a aussi des manifestations de théâtralogie, comme le Symposium biennal de théâtralogie de Cluj-Napoca durant trois jours, ou le Colloque républicain des critiques de théâtre de Bacău, qui dure également trois jours. Aux débats sur les spectacles pour les enfants et la jeunesse de Piatra Neamț sont invités aussi des pédagogues, des psychologues, des sociologues et des esthéticiens.

Il est intéressant de remarquer qu'aucun des Festivals organisés jusqu'à présent n'a eu d'édition exclusive. Tous ont été institutionalisés, et presque tous en édition annuelle. Chaque année, de nouvelles propositions sont avancées. Cette année même, on a créé à Brașov le Festival des pièces contemporaines, où le Grand Prix a été remporté par le spectacle avec la pièce *l'Effet des rayons gamma sur les anémones* de Paul Zindel, réalisé par le Teatrul Mic de Bucarest. On y a considéré comme les meilleures options du répertoire théâtral l'ouvrage du jeune dramaturge roumain Romulus Guga, *la Nuit des cabotins*[1] présenté au Théâtre d'Etat de Tîrgu Mureș et la pièce de l'auteur soviétique A. Vampilov, *le Retour du fils prodigue*, mise en scène au Théâtre « Constantin I. Nottara » de Bucarest. La ville de Sf. Gheorghe, petite localité de Transylvanie, a été ce printemps l'hôte du premier Festival des théâtres des nationalités cohabitantes (théâtres d'expression hongroise, allemande et yiddish). En automne, à Botoșani, seront réunis sur une même affiche des spectacles avec d'anciennes pièces roumaines dans des visions modernes.

L'esprit d'émulation et d'effervescence qui caractérise toutes ces manifestations n'amoindrit pas la lucidité de l'autoévaluation, profondément critique, de ceux qui y prennent part. Quoique festivalières, ces manifestations ne sont pas des solennités mais justement l'occasion d'un travail responsable et efficient, théorique et pratique, de perspective. En tant que principal coordinateur de toutes ces actions, je peux affirmer qu'elles représentent pour nous tous un véritable séminaire de création où nous sommes à la fois professeurs et élèves, dans un esprit de parfaite collégialité. Les polémiques portent le sceau du respect mutuel et de la courtoisie et les discussions libres sont toujours constructives.

Les effets de ces manifestations de culture théâtrale sont parfois spectaculaires par la valeur de l'information réciproque et la diffusion des idées du théâtre moderne; elles équilibrent les genres dans les programmes des théâtres, stimulent l'esprit novateur authentique, renforcent les collectifs théâtraux, orientent les répertoires, approfondissent et élargissent la collaboration entre les institutions ainsi que la recherche de spécialité. On peut y voire les précieux résultats d'un effort collectif conscient, concernant la mission de l'art roumain actuel, dont le but est de contribuer à l'enrichissement de la vie spirituelle de l'humanité.

VALENTIN SILVESTRU

[1]) v. *Revue Roumaine* no 2/1978, page 143

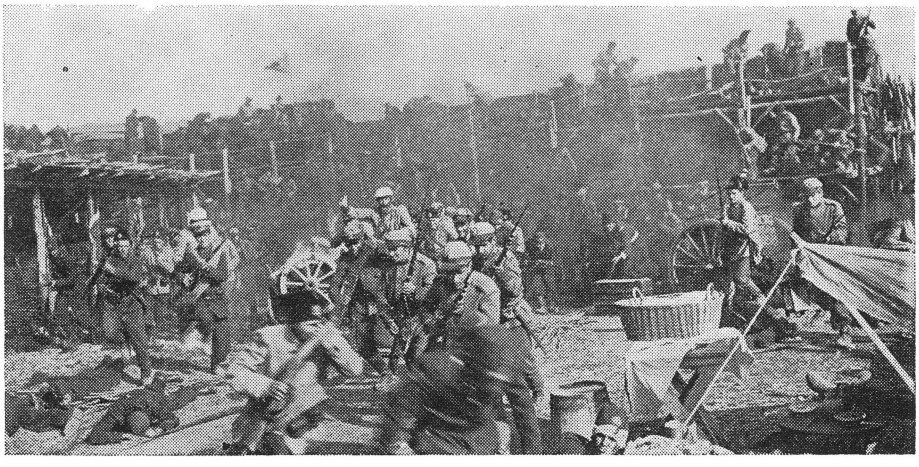
LA GUERRE DE L'INDÉPENDANCE

FEUILLETON T.V.

La célébration — l'an dernier — du centenaire de l'indépendance de la Roumanie a ramené à l'attention des cinéastes le thème avec lequel le film artistique roumain débutait, il y a plus de six décennies, devant le public: *la Guerre de l'Indépendance.* La télévision roumaine a réalisé un cycle de six films consacrés à l'évocation du combat pour la liberté et l'indépendance mené « avec les armes, la diplomatie et la culture », offrant une vue d'ensemble du moment historique qu'elle honore, moment qui inspirera sans doute aussi à l'avenir nos cinéastes.

Le scénario réalisé par Paul Anghel suit le fil chronologique des événements de l'année 1877, mettant en évidence l'effort de toute la nation dans cette guerre — autant sur le front que derrière la ligne de combat —, de sorte que le principal héros du cycle n'est pas tel ou tel personnage mais le peuple même, vrai créateur de l'indépendance d'Etat de la Roumanie. A cet émouvant héros collectif appartiennent (le scénario le souligne par ses personnages et ses épisodes) tous les Roumains, aussi bien ceux de Valachie et de Moldavie que ceux de Transylvanie, du Banat et de Bucovine (ces trois dernières provinces roumaines se trouvant alors sous la domination de l'empire austro-hongrois) car l'indépendance a créé la perspective de l'union sous un même drapeau, victorieusement porté dans les combats de Grivița, Plevna, Rahova par tout le peuple. Ce n'est pas en vain que des héros tels que Toma Nicoară le Transylvain, Peneș Curcanul le Moldave et beaucoup d'autres y ont vaillamment lutté et versé leur sang. Quatre décennies plus tard, l'histoire allait ratifier, le 1er décembre 1918, par l'acte de l'Union, leur credo enthousiaste.

Fidèle aux réalités historiques, le film évoque, en des scènes pathétiques, la participation des masses paysannes à la guerre pour la conquête de l'indépendance. Le principal effort de la guerre a été supporté par les paysans, qui ont quitté leurs charrues pour endosser l'uniforme des fantassins et accomplir les grandes actions héroïques, restées vivantes dans la mémoire de la nation. La fidélité aux réalités de l'époque, telles que les documents les



ont enregistrées, est une des premières qualités du scénario. Avec une franchise qui ne cache rien des difficultés et des menaces du moment, on expose les conditions internationales, le jeu politique par lequel les empires du XIXe siècle cherchaient à contenter leurs propres intérêts, ignorant souvent ou brisant la volonté de justice et de liberté des peuples européens.

L'évocation sur l'écran des personnalités politiques de cette époque, diplomates et chefs militaires, vise justement à reconstituer la mentalité à laquelle s'opposait l'aspiration millénaire des Roumains et non pas à présenter sous une forme romancée des caractères et des événements. Sans doute cette brochette de personnalités est-elle présentée uniquement en fonction des événements évoqués — c'est peut-être pour cela que l'activité diplomatique se trouve assez brièvement retracée. Car cette dernière aurait suffi à constituer, à elle seule, la trajectoire d'un film autonome; la diplomatie roumaine, en vertu de ses traditions brillamment représentées à l'époque, a soutenu avec ferveur et sagesse la cause de l'indépendance nationale.

Un autre aspect du film, non moins achevé, reflète la participation des gens de science et d'art à la grande et troublante épreuve de la nation. En évoquant le général médecin Carol Davila, le peintre Nicolae Grigorescu, le poète Vasile Alecsandri, les films de ce cycle réalisent plus qu'un recul de mémoire dans le passé spirituel du pays. Ainsi prend relief artistique l'idée que les grands talents, les êtres d'exception puisent leur souffle créateur uniquement « à la source éternellement rajeunissante » qui est la vie du peuple, avec ses souffrances et ses triomphes durables; c'est ainsi qu'ils en viennent à atteindre leur véritable valeur, autant pour les contemporains que pour l'éternité.

Renforçant et mettant en action des idées fertiles, le film n'est pas seulement qu'une vivante et excellente lithographie animée. La fiction a aussi sa place, autant dans la mise en valeur du crescendo dramatique (les actions dans le camp ennemi) que dans l'esquisse de certaines destinées épisodiques (comme celle du berger Niță Mocanu, père de cinq fils héros) et même dans l'évocation de tout un climat affectif. A cet égard sont dignes de mention les moments évocateurs de la vie roumaine de tous les jours, la pureté d'âme d'une jeune recrue, l'amour des deux jeunes gens qui décident leurs fiançailles sous le tir de l'artillerie ennemie, la grande douceur consolatrice d'une mère, l'acceptation sereine de la mort; mais d'autre part la bonne humeur, le ton blagueur, pince-sans-rire dans les moments les plus terribles, et aussi la chanson, dans le meilleur comme

◀

Scène de l'épisode *Tricolore sur Grivitza*

Séquence de l'épisode *L'Epopée des sanitaires*

dans le pire. Cela signifie que pour les Roumains, sagacité n'est pas lucidité sèche et que les raisonnements vont de pair avec les élans du cœur.

Réalisé avec le concours de trois metteurs en scène, Gheorghe Vitanidis, Doru Năstase et Sergiu Nicolaescu, le feuilleton acquiert à chaque épisode de nouvelles inflexions de style, soulignées surtout par la vocation de Sergiu Nicolaescu pour les grandes scènes d'ensemble spectaculaires (mouvement des troupes, combats dynamiques). En même temps, l'apport des opérateurs de cinéma expérimentés tels que George Cornea, Al. David, N. Girardi, Mircea Mladin n'est pas moindre. Ils ont conféré des valences admirables à la pellicule « Eastman color » dans des images de plein jour ou nocturnes. Certains épisodes ont mis l'accent sur le jeu des acteurs et sur le dialogue, d'autres sur la cadence rapide des événements militaires. Il faut admirer partout la pléiade d'excellents acteurs, qui se sont remarquablement bien acquittés de leur mission. Des acteurs en pleine possession de leurs moyens, tels que Amza Pellea, Mircea Albulescu, Ion Dichiseanu, Vasilica Tastaman, Constantin Codrescu, George Constantin, Ernest Mafteï et d'autres encore ont démontré une fois de plus l'étendue de leurs possibilités dans la complexe composition des rôles dramatiques. Nous pouvons aussi apprécier le jeu réaliste, nuancé, bien adapté aux tensions héroïques de cette épopée, de quelques jeunes acteurs de talent: Al. Repan, Sebastian Papaïani, Ioana Pavelescu, Cezara Dafinescu; celui de quelques metteurs en scène devenus aussi interprètes: Sergiu Nicolaescu, Doru Năstase, Timoteï Ursu, Dinu Cocea, et de même le jeu de quelques amateurs. La participation enthousiaste de tous prête un sens à l'écho contemporain de cette création qui s'achève par un grand bond dans le temps, aux jours où — vivifiant les plus hautes aspirations de nos devanciers — le peuple roumain édifie un pays nouveau, répondant à ses désirs librement et constamment affirmés. Le final du film projette les héros de la grande épopée de 1877 dans l'actualité. Consacrant une suite d'images éloquentes aux réalités actuelles — qui sont, en fait, la réalisation des idéaux séculaires de nos aïeux, ainsi que des fantassins et des « curcani » de 1877 — le film suggère l'unité du passé et du présent, la continuité de pensée, de sentiments et d'actions qui caractérisent les pages les plus expressives de nos chroniques d'hier et d'aujourd'hui.

EUGEN ATANASIU

● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ●

● En Bulgarie, au Festival de film de satire et d'humour du Gabrovo, la pellicule *De l'organigramme* réalisée par Matty Aslan a obtenu le second prix.

● Diplôme pour le film d'Andreï Blaïer *A travers les cendres de l'empire* au Festival international de Salonique en Grèce.

● Constantin Brâncuşi, demeure toujours présent: en fait foi, entre autres, l'émission que lui a consacrée il y a quelques mois la télévision norvégienne. Diverses séquences ont présenté la vie du grand sculpteur roumain, d'autres, des images d'ensemble de ses œuvres de Tîrgu Jiu ainsi que de plusieurs sculptures se trouvant en Roumanie et dans les musées de l'étranger. Le critique Even Hebbe Johnsrud a relevé la contribution de Brâncuşi au développement de la sculpture de notre siècle.

● Au Festival du film d'Antalya, en Turquie, *la Passion* (metteur en scène George Cornea) a reçu « l'Orange d'or ».

● *Du folklore à l'avant-garde, en deux récitals de musique roumaine* c'est le titre de l'article publié dans « Diario de Noticias » de Lisbonne sous la signature de José Blanc de Portugal et dans lequel les « Journées de la musique roumaine au Portugal » sont élogieusement commentées. En particulier, le récital d'Angela Gavrilă-Dieterle, la violoniste roumaine, a produit une profonde impression sur les auditeurs — nous dit le critique portugais.

● Lors du IXe Concours international organisé par l'Académie Internationale de Lutèce, le jury de la section des Beaux-Arts a attribué la médaille d'argent au jeune peintre roumain Bogdan Mateï.

● La capitale de Roumanie a abrité l'exposition de peinture, de dessin et d'art graphique de Nurulah Berk, un artiste turc connu aussi comme un critique d'art extrêmement actif et auquel on doit une série de conférences sur l'art de Brâncuşi.

LES PERSPECTIVES D'UNE TRADITION

Plus vigoureuse peut-être que dans d'autres cultures musicales nées dans les mêmes conditions, la tradition de l'artiste complexe — à la fois créateur et interprète, pédagogue et spécialiste des sciences musicales —, traverse la culture roumaine comme un filon particulièrement riche, celui qui a donné au monde un Enesco et un Lipatti, un Perlea et un Silvestri. Les premiers exemples de cette tradition appartiennent au siècle passé: deux dizaines d'années séparent Alexandru Flechtenmacher et Edouard Caudella, dont la carrière artistique se ressemble étonnamment et qui ont brillamment abordé plusieurs domaines musicaux. Tous deux violonistes concertants, ils ont joué aussi bien sur le podium des salles nationales qu'à l'étranger; tous deux chefs d'orchestre, ils ont dirigé ceux des Théâtres Nationaux de Bucarest (Flechtenmacher) et de Jassy (Flechtenmacher, Caudella), ainsi que plusieurs troupes d'opéra; tous deux compositeurs, ils nous ont donné les premières pages importantes de musique symphonique à substance roumaine (Flechtenmacher: *l'Ouverture nationale moldave*, et Caudella, une ouverture de musique à programme intitulée *Moldova*), ainsi que les premières œuvres viables pour le théâtre musical (Flechtenmacher réussissant surtout dans le vaudeville, tandis que *Petru Rareş* assurait en 1889 à Caudella le succès dans le genre de l'opéra); tous deux enfin, professeurs éminents, ont été directeurs de Conservatoire: de celui de Bucarest (Flechtenmacher) et de Jassy (Caudella).

Exemplaires, ces deux existences artistiques n'étaient pourtant pas singulières à l'époque. George Stephanescu, de la génération de Caudella, partageait aussi ses efforts entre la composition (il allait devenir l'auteur de la première œuvre symphonique roumaine d'envergure, la *Symphonie en la majeur*, 1869), sa qualité de professeur au Conservatoire de Bucarest (il est le fondateur de l'école roumaine de chant) et son activité de chef d'orchestre au Théatre National de Bucarest ou bien à la tête des ensembles d'opéra constitués

par lui (car c'est à l'inlassable énergie qu'il mit à réaliser des spectacles lyriques en roumain, et avec des artistes roumains, que nous devons la fondation de l'Opéra roumain de Bucarest).

A la même époque, deux autres destinées artistiques évoluaient parallèlement. Ceux qui les ont vécues ont inscrit leur nom dans l'histoire de la culture musicale roumaine en écrivant des œuvres chorales, traversées par les sèves d'un trésor millénaire et inépuisable: le folklore national. En plus de leur travail créateur, George Dima et Gavriil Musicescu (le hasard, pour mieux apparenter leurs destins, les a fait naître tous deux en 1847) menaient aussi une activité soutenue (de pionniers, à l'époque) pour noter et étudier le folklore musical, où ils puisaient ensuite leur inspiration; tous deux avaient commencé par interpréter la musique vocale — Dima fut chanteur d'opéra et joua sur les scènes de Klagenfurt et de Zurich; Musicescu fut chantre de la Métropolie de Jassy; tous deux étaient de remarquables chefs de chœurs et de leur temps, ils ont dirigé d'importantes « réunions de chant »; enfin, ils allaient devenir l'un et d'autre directeurs de Conservatoires — à Cluj, Dima, à Jassy, Musicescu.

Le flambeau qu'ils avaient allumé fut repris par d'autres importants compositeurs de musique chorale: D.G. Kiriac, membre fondateur de la principale Société Chorale roumaine, « Carmen », qu'il dirigea pendant presque trente ans, et ses disciples: Gheorghe Coucou et Ioan Chirescu, qui furent ses élèves au Conservatoire de Bucarest et l'ont secondé au pupitre de sa chorale (Coucou) ou lui ont succédé à sa tête (Chirescu); ils ont été, eux aussi, spécialistes passionnés du folklore national et professeurs au Conservatoire de Bucarest (dont Ion Chirescu a même été le directeur).

Voici donc que la personnalité artistique multilatérale de notre grand Enesco, violoniste, compositeur, pianiste, chef d'orchestre et pédagogue n'a pas surgi de façon miraculeuse sur un sol vierge; elle représente le brillant sommet d'une tradition déjà bien enracinée dans la culture musicale roumaine et datant de presque une centaine d'années. Dans la génération d'Enesco d'ailleurs, et parmi ses proches cadets, cette tradition fut reprise par quatre autres musiciens de premier ordre, qui abordèrent de front plusieurs domaines de l'art des sons. Mihaïl Jora (père du lied et du ballet roumain), Alfred Alessandrescu, Theodor Rogalski et Constantin Silvestri furent tous pianistes de concert, chefs d'orchestre de première grandeur (ils ont dirigé tour à tour, baguette en main ou en qualité de directeurs artistiques, les principales institutions musicales de la Capitale — la Philharmonie, la Radiodiffusion, l'Opéra roumain), professeurs au Conservatoire (dont Jora fut quelque temps le recteur), tandis que deux d'entre eux — Jora et Alessandrescu — étaient aussi des publicistes actifs; leurs chroniques musicales eurent un profond écho à l'époque et demeurent remarquablement actuelles. Deux interprètes de renom international poursuivaient leur carrière en même temps qu'eux: ce furent le pianiste Dinu Lipatti, dont la fulgurante existence et la combustion généreuse et sincère ont profondément marqué la conscience musicale de ses contemporains, et le chef d'orchestre Ionel Perlea, à qui le sort octroya une vie deux fois plus longue: deux artistes que rapprochent non seulement certains traits communs de leur art d'interprètes, mais surtout la noble conviction qu'il leur incombait de transmettre leurs acquis aux plus jeunes, au moyen d'une activité pédagogique soutenue et surtout d'un effort créateur passionné (leurs compositions ne sont pas encore appréciées selon leur mérite, ni perçues dans leurs vraies dimensions).

Cette tradition est encore bien vivante et l'actualité nous le prouve à chaque pas. De plus en plus nombreux sont aujourd'hui les musiciens qui se sentent appelés à dépasser les frontières de leur spécialisation d'origine, soit qu'ils commencent par la composition pour s'orienter ensuite vers la musicologie ou la direction d'orchestre, soit que d'interprètes solistes ils devien-

nent chefs d'orchestre ou choisissent certains secteurs de la composition, soit même qu'ils abandonnent la critique musicale pour devenir interprètes. Le bien-fondé de ce phénomène est amplement attesté par les cas, fort nombreux, où il ne s'agit pas de musiciens déçus d'avoir reconnu leurs limites dans leur spécialité première, mais d'une insatisfaction bien plus noble, celle d'avoir touché aux limites d'expression artistique de cette spécialité même. Prenons un exemple typique, parmi les plus récents. Aurelian Octav Popa, un clarinettiste qui a depuis longtemps épuisé — compte tenu de sa virtuosité et de son expressivité exceptionnelles, mais aussi de l'étendue et de la variété de son répertoire — les ressources les plus secrètes de son instrument, a voulu d'abord communiquer la somme considérable d'information et d'expérience, scientifique et artistique, qu'il détenait en tant qu'interprète, et ainsi est né l'enseignant. Puis il a souhaité jouer d'un instrument d'une bien plus grande richesse, mais aux difficultés proportionnelles: l'orchestre. Ainsi est né, il n'y a pas bien longtemps, avec des débuts timides mais prometteurs, le chef d'orchestre et aussi un nouvel ensemble, « Quodlibet musicus », formé d'un groupe d'instrumentistes enthousiastes. A la recherche d'un répertoire inédit, il a inscrit au programme de la même soirée une œuvre roumaine d'ailleurs écrite pour lui (la *Ballade* d'Alexandru Paşcanu) et une partition de Schönberg encore inconnue au public roumain, mais aussi quelques pages de Bach et de Mozart dans leur version originale (les *Variations Goldberg*, un Quintette avec clarinette devenu Concerto, et une *Symphonie* composée par la réunion de deux variantes d'une même musique, la *Sérénade pour octuor d'instruments à vent KV 385* et le *Quintette avec deux altos KV 406):* ainsi est né, doué d'une fantaisie de coloriste bien soumise à l'authenticité du style, l'orchestrateur.

C'est là, nous l'avons dit, un exemple typique et d'innombrables cas individuels le confirment. Plusieurs, parmi les jeunes instrumentistes de valeur certaine, suivent le modèle proposé par leurs aînés, les pianistes Valentin Gheorghiu, Hilda Jerea (qui fonda la formation de chambre « Musica Nova ») et Nicolae Brînduş: ce sont l'altiste Vladimir Mendelssohn et le violoncelliste Şerban Nichifor, lauréat, l'an passé, de deux concours internationaux de composition, celui de Tours (France) et le concours « Gaudeamus » de Bilthoven (Pays-Bas): tous deux se consacrent à la composition avec passion et talent. De leur côté, s'inspirant de la brillante carrière du regretté George Georgescu, qui passa de son pupitre de violoncelliste à celui de chef d'orchestre, toute une pléiade de jeunes membres des orchestres choisissent la baguette: ce sont le corniste Paul Staïcu (qui dirige, aujourd'hui, l'orchestre «Camerata» du Conservatoire de Bucarest), le trombone Ovidiu Bălan (directeur et chef de l'Orchestre Philharmonique de Bacău), le contrebassiste Modest Cichirdan (qui dirige aujourd'hui le Philharmonique de Botoşani), Petre Bocotan (hautboïste dans l'Orchestre Symphonique de la Radio-télévision et chef de l'Orchestre de chambre de cette même formation), Aurel Niculescu (qui enseigne le violoncelle et la pratique de l'orchestre au Conservatoire de Bucarest) et Radu Chişu (hautboïste de l'orchestre Philharmonique).

Par ailleurs, il existe entre la composition et la direction d'orchestre une étroite relation, illustrée par la personnalité d'un grand nombre de chefs d'orchestre des moins jeunes générations. Même sans avoir inscrit, dans l'histoire de la musique roumaine, des pages entièrement ineffaçables, les chefs d'orchestre Constantin Bobescu et Constantin Bugeanu, Mircea Basarab et Emanuel Elenescu, Remus Georgescu, Nicolae Boboc et Emil Simon ont néanmoins mis à l'épreuve, dans la pratique de la composition, les idées que suggérait à leur conscience d'artistes l'analyse du grand répertoire orchestral. Parfois — c'est le cas de Mihaï Bredicceanu et de sa théorie de la polytemporalité — à laquelle nous consacrerons bientôt un article

— ces idées ont ouvert à l'art de nouveaux horizons. D'autres fois — il s'agit par exemple de Ludovic Bacs, dont nous avons commenté dans le no 1/1978 de la *Revue Roumaine* le disque de musique ancienne de Transylvanie — ils ont éclairé des zones injustement oubliées de la musique roumaine d'autrefois.

Il arrive aussi que des compositeurs pratiquent la direction d'orchestre avec une force de conviction singulière. Anatol Vieru réunit parfois sous sa baguette quelques-uns des meilleurs instrumentistes et chanteurs de Bucarest et propose, à la grande satisfaction du public, des programmes toujours organisés autour d'un thème central (qu'il s'agisse de ses propres œuvres ou de celle des titans de la musique universelle — Bach, Schönberg — présentés dans une vision personnelle). Cornel Țăranu a réuni en une formation stable, « Ars Nova », qui a déjà dix ans d'existence, quelques excellents interprètes de Cluj-Napoca, dans le but de promouvoir les créations roumaines les plus récentes.

Les compositeurs ne sont pas les seuls à déposer, de temps à autre, leur plume pour monter sur le podium: certains critiques font de même: Vladimir Popescu-Deveselu nous a révélé une belle voix de ténor (pouvant couvrir, dans le répertoire de musique ancienne qu'il préfère, aussi le registre de la haute-contre), tandis que Iosif Sava témoigne d'une vocation sensible pour les instruments à clavier (piano, clavecin, orgue).

Mais ce sont les compositeurs qui demeurent, tout compte fait, les musicologues les plus profonds: les livres où Sigismund Toduță analyse la polyphonie du baroque, ceux que Wilhelm Berger a consacrés à la musique de chambre, ceux de Zeno Vancea sur la musique roumaine, de Doru Popovici sur la musique européenne de la Renaissance et les admirables volumes d'esthétique musicale signés par Pascal Bentoiu sont des œuvres de référence dans la culture nationale. Dignes d'attention sont aussi, en vertu de leur subtilité d'analyse, les études consacrées par les compositeurs Ștefan Niculescu, Myriam Marbe et Adrian Rațiu aux œuvres d'Enesco.

On peut donc conclure, à la fin de cette rapide vue d'ensemble, que dans la musique roumaine actuelle, la situation prédominante est celle de l'artiste qui ne se borne pas à pratiquer une seule discipline musicale mais qui embrasse, pour son plus grand bien et aussi pour celui du public, plusieurs secteurs d'activité. Sans doute, le type d'artiste opposé continue à être représenté (autrefois par un compositeur comme Alfonso Castaldi, par un musicologue de la taille d'un George Breazul ou un interprète comme la pianiste Silvia Șerbescu), de nos jours encore, par maints artistes qui ont concentré leurs efforts sur un seul secteur: parmi les compositeurs, Tudor Ciortea, Aurel Stroë, Tiberiu Olah, Mihaï Moldovan, Liviu Glodeanu; parmi les musicologues, Tiberiu Alexandru, Gheorghe Ciobanu, Emilia Comișel; parmi les interprètes, le violoniste Ion Voicu ou le chef d'orchestre Iosif Conta. Néanmoins, dans leur cas aussi, leur rôle d'enseignants ou leurs contributions, même sporadiques, à la musicologie concourent à compléter harmonieusement leur personnalité.

L'avenir de la vie musicale roumaine, tel que le laisse prévoir, entre autres, la présence sur les bancs du Conservatoire de jeunes musiciens très doués (Andreï Tănăsescu, pianiste et compositeur, en est un brillant exemple) verra sans doute se généraliser le type d'artiste multilatéral. Ici comme en d'autres domaines de la culture roumaine, l'avenir plonge de profondes racines dans la tradition.

LUMINIȚA VARTOLOMEI

ION HURDUBEŢIU:

LES ALLEMANDS PARLENT DE L'ORIGINE DES ROUMAINS

ÉDITIONS KRITERION

Les éditions Kriterion, de Bucarest, qui publient dans les langues des nationalités cohabitantes de Roumanie un nombre toujours plus grand de livres, témoignent, ces dernières années, d'une préoccupation accrue pour les problèmes de l'histoire de la patrie. Ainsi, on a publié, l'an passé, quelques écrits dus à plusieurs historiens allemands de Roumanie. Mais comme il y va de l'intérêt de nombreux lecteurs de pouvoir consulter également d'autres ouvrages historiques dans leur langue maternelle, on doit saluer chaleureusement la parution en allemand de l'étude de Ion Hurdubeţiu, « Die Deutschen über die Herkunft der Rumänen ».

Le thème choisi par l'auteur fait partie, depuis des siècles, de la problématique fondamentale de l'historiographie roumaine. L'ethnogenèse des Roumains — c'est-à-dire de la branche la plus orientale des populations néo-latines d'Europe — est déjà débattue, en tant que problème historique, dans les plus anciennes chroniques. Les chroniqueurs moldaves du XVIIe siècle avaient pleine conscience du fait que les Roumains sont issus des colons romains de Dacie. Animé par l'esprit des Lumières, le mouvement encyclopédiste appelé l'« Ecole transylvaine » (XVIIIe et XIXe siècles) s'est consacré, tout particulièrement, à ce problème. Il y a eu quelques exagérations de méthode, l'effort, par exemple, de « nettoyer » le lexique roumain des vocables non latins, mais, dans l'ensemble, l'Ecole transylvaine a prouvé, une fois pour toutes, par des exemples irréfutables de lexique et de grammaire, le fait que le roumain est une langue latine formée sur le territoire de la Dacie au cours de la romanisation de cette province. Le monde scientifique européen de l'époque a fait sienne cette constatation, en considérant les Roumains comme les habitants stables du territoire où eut lieu leur ethnogenèse daco-romaine.

En contradiction avec ces faits, dans une ancienne province roumaine, la Transylvanie, qui se trouvait au XVIIIe siècle sous la domination des Habsbourg, la

population majoritaire des Roumains était méconnue au point de vue politique. L'attestation scientifique de l'origine du peuple roumain est venue à l'appui de l'aspiration de la jeune bourgeoisie roumaine vers l'égalité en droits avec les populations cohabitantes — les Hongrois, les Szeklers et les Saxons (Szasz) ou Allemands de Transylvanie. Ainsi, par exemple, le document revendicatif « Supplex Libellus Valachorum » (1791) prenait appui justement sur cette reconnaissance scientifique: il n'y avait pas de doute, la population autochtone, et en même temps la plus nombreuse, devait rentrer en possession de ses droits légitimes.

Il est significatif à ce sujet que la continuité des Roumains ait été contestée de façon prétendument scientifique notamment par les historiens apologistes de la monarchie des Habsbourg, qui ont rivalisé d'efforts en ce sens. Les luttes nationales ont pris en Transylvanie des formes de plus en plus aiguës après 1859, année de la formation, par l'union de la Valachie et de la Moldavie, de l'Etat national roumain. Il était naturel que la Transylvanie, province roumaine, vint s'unir à celui-ci. Mais l'entente austro-hongroise de 1867 et la formation de l'Empire austro-hongrois ont renforcé l'oppression exercée en Transylvanie sur la population roumaine, majoritaire, à qui l'on niait tous les droits. C'est pendant cette période qu'est paru l'ouvrage de l'historien autrichien Robert Rösler, *Romänische Studien* (Etudes roumaines), publié en 1871 à Leipzig. Le moment de sa parution est loin d'être aléatoire.

Dans son écrit, Rösler passe sous silence les sources historiques qui font état de la continuité daco-romaine au Nord du Danube, après l'an 271 de notre ère, année où l'empereur Aurélien abandonna la Dacie. Il échafaude sa thèse en s'appuyant sur des textes d'historiens de l'Antiquité tardive, souvent mal renseignés et ne faissant pas toujours preuve d'une objectivité totale. Depuis, les hommes de science et notamment les chercheurs roumains ont graduellement démontré la faiblesse de son argumentation. Dans leurs études, les Roumains ont bénéficié aussi des résultats d'autres recherches, entreprises, par exemple, par les chercheurs allemands.

Ion Hurdubeţiu a étudié plusieurs années durant le problème de l'origine des Roumains, tel qu'il est envisagé par les historiens allemands. Sa recherche s'est avéré fructueuse, car les spécialistes allemands, ayant adopté des positions objectives, sont parvenus à des résultats remarquables dans l'étude de l'histoire des Roumains de l'Antiquité jusqu'au temps du haut Moyen Age. Il est significatif de noter que, sur les nombreux chercheurs allemands cités par Ion Hurdubeţiu, les plus brillants ont été les adeptes de la continuité des Roumains: Jakob Burckhardt, Theodor Mommsen, Julius Jung, Leopold van Ranke, Carl Patsch, Ernst Gamillscheg, Günter Reichenkron et bien d'autres. Il faut noter aussi qu'en rapport avec le problème étudié, Hurdubeţiu met sous le terme d'« Allemands » des Autrichiens et des Suisses, ainsi qu'un certain nombre d'Allemands, ou « Saxons », de Transylvanie. Ces derniers, et ce fait parle de lui-même, n'ont pas seulement été les adeptes de la thèse de la continuité des Roumains, mais ils ont cherché et trouvé de nouvelles sources documentaires à l'appui. Il convient de mentionner ici le fait que la dissertation d'Adolf Armbruster sur la latinité des Roumains — parue en roumain et en français — est à cette heure le plus récent ouvrage dû à un Saxon de Transylvanie qui se soit proposé d'étudier les écrits du Moyen Age relatifs à l'origine des Roumains.

En parcourant, par exemple, l'œuvre de Julius Jung sur l'origine des Roumains, le lecteur a l'impression d'être confronté à un monde tout différent de celui forgé par Rösler. Prenant appui sur la profusion d'inscriptions de Dacie, sur les bas-reliefs de la Colonne Trajane ainsi que sur d'autres sources historiques authentiques, Jung a comparé la province romaine de Dacie à d'autres provinces — telles celles de Rhétie et de Norique — et a relevé l'existence de

nombreux phénomènes parallèles. Pour étudier les caractéristiques du pays et vérifier l'exactitude de ses sources, Jung a visité lui-même la Transylvanie. Ainsi a-t-il abouti à la conclusion que les Roumains sont des Daces romanisés, « établis depuis l'Antiquité sur les territoires où ils vivent à présent ». Dans son ouvrage *Die romanischen Landschaften* (Paysages romains), Jung tire la conclusion qu'être « conséquent à l'idée de la continuité de l'élément populaire romain dans la Dacie, ainsi que dans le sud des Balkans, constitue la meilleure solution de la question de l'origine des Roumains ».

En ce qui concerne les Saxons de Transylvanie, leurs meilleurs spécialistes sont en même temps les défenseurs de la continuité roumaine. Dans son *Lehrbuch der Geschichte Rumäniens*, (Manuel d'histoire des Roumains), Friedrich Müller écrivait ceci: « La population romane pauvre de la Dacie n'avait aucune raison d'émigrer dans les territoires situés au sud du Danube, où les conditions de vie n'étaient nullement meilleures que celles offertes par la terre montagneuse de la Transylvanie. Par ailleurs, une population qui continue à cultiver ses champs et à garder ses troupeaux sous des dominations étrangères n'eût pas été chassée par les conquérants belliqueux de l'époque des migrations des peuples. Bien au contraire, elle eût été maintenue dans le pays, voire même recherchée ». Par là, Müller soulignait les aspects sociaux du problème de la continuité.

Parmi les nombreux historiens d'expression allemande déjà cités, nous choisissons, dans le volume de Ion Hurdubeţiu, l'opinion de l'historien viennois Karl Patsch. Celui-ci a été, après Ernst Gamillscheg, l'un des « meilleurs connaisseurs de la civilisation des provinces romaines orientales ». Selon Karl Patsch, la population dace n'a pas été chassée, malgré les guerres et la colonisation romaine, mais elle a survécu. Non seulement le nom de certaines localités et de certains cours d'eau, mais encore les nombreux trésors monétaires du IVe siècle de notre ère témoignent, selon Patsch, de la continuité daco-romaine après l'an 271 de notre ère. Le nombre réduit de termes allemands dans la langue roumaine (en dépit de l'établissement temporaire des Goths et des Gépides en Dacie) est expliqué, selon Patsch, par le fait que le latin a servi dans cette province, comme ailleurs, de langue de communication entre différents peuples. Ainsi l'hypothèse selon laquelle les Daco-Romains auraient dû apprendre la langue des Goths n'a aucune justification.

On ne manquera pas non plus de mentionner l'œuvre vaste de l'archéologue allemand Franz Altheim, qui a fait plus que de saisir les aspects concrets de la vie des habitants de Dacie; il a mis en débat la conscience des Daces autochtones, aboutissant, entre autres, à la conclusion qu'en « Dacie les habitants tendaient à devenir Romains ».

Tous les auteurs dont Ion Hurdubeţiu fait état ne sont pas importants au point d'être cités, mais il n'est pas moins vrai que Hurdubeţiu ne s'est pas proposé, en dernier ressort, d'élucider la question en soi de l'origine des Roumains, mais de porter à la connaissance du public les points de vue des historiens de langue allemande relatifs à cette question.

En ce qui concerne les chercheurs allemands contemporains, il nous semble que l'auteur aurait dû faire référence en premier lieu aux archéologues et aux historiens qui se sont penchés sur les époques les plus reculées, et dont les considérations pèsent davantage que celles des chercheurs spécialisés dans les époques plus proches de nous (Otto Mittelstrass, Georg Stadtmüller et autres). Il n'est pas hors de propos de citer ici, en guise de complément, une constatation due à l'archéologue Otto Doppelfeld de la République Fédérale d'Allemagne: « C'est comme je l'ai déjà dit, un phénomène historique étonnant que la langue d'essence latine des Roumains se soit maintenue, en dépit du cours si agité des événements politiques, en tant qu'unité géographique inébranlable. C'est

là l'un des facteurs auquel la Roumanie de notre siècle deit son unité étatique. Nous sommes en présence, sur l'aile droite de la ligne Rhin-Danube, d'un cas de continuité, dont l'intensité n'aura pas été moindre que celle que l'on peut relever sur l'aile gauche, en Basse-Allemagne, même si les deux cas se révèlent complètement différents. On ne parle plus le latin à Cologne, mais la culture urbaine des Romains n'a pas disparu. Par contre, dans l'île lointaine, extrême-orientale, de la latinité la langue des Romains s'est maintenue . . . » (Cf. *Römer in Rumänien* — Les Romains en Roumanie, Cologne, 1969, p. 19).

Mentionnons enfin que Gustav Gündisch nous a donné une excellente traduction en allemand de ce livre écrit en roumain.

Dr THOMAS NÄGLER

ANTON DUMITRIU: **HISTOIRE DE LA LOGIQUE**

ÉD. DIDACTIQUES ET PÉDAGOGIQUES, BUCAREST, EN COLLABORATION AVEC ABACUS PRESS, TUNBRIDGE, GRANDE-BRETAGNE

Comme on le sait, l'histoire de la logique est une discipline relativement tardive. Aristote, celui des philosophes de l'Antiquité qui eut l'esprit historique le plus prononcé, trouvait une excuse à ses « modestes » contributions dans ce domaine, dans le fait que personne avant lui ne s'en était soucié. Mais après lui, le nombre de logisticiens et celui des ouvrages de logique sont devenus si grands que l'on peut dire qu'aucune autre discipline n'a suscité un intérêt comparable. Ce qui d'ailleurs n'a pas empêché Kant de considérer que depuis l'auteur de *l'Organon* jusqu'au XVIIIe siècle rien n'avait été fait en logique qui soit digne d'être mentionné, ce qui rendrait inutile, en principe, tout effort en vue de l'étude historique de cette science. Ce n'est qu'au XIXe siècle que paraissent les premiers essais d'histoire de la logique, sommaires en général, à l'exception du célèbre ouvrage de Carl Prantl *(Geschichte der Logik im Abendlande*, Bd. I—IV, Leipzig, 1855—1870) et de celui de Paul Janet et Gabriel Séailles *(Histoire de la Philosophie*, Paris, 1887) qui contient également un vaste exposé d'histoire de la logique. D'ailleurs notre siècle non plus n'abonde pas en ouvrages de cet ordre; une stricte sélection ne permet que le rappel d'un petit nombre de titres, parmi lesquels *Formale Logik* de J. M. Bochenski et *Die Logik der Neuzeit*, dû aux époux Risse. Il convient d'ajouter à ces ouvrages celui du philosophe roumain Anton Dumitriu, *Histoire de la Logique* (Bucarest, 1969, dont la IIe édition revue et corrigée a paru en 1975).

Avant tout examen il faut mentionner qu'un ouvrage de pareilles proportions (plus de 1.200 pages grand format) représente le couronnement de longs travaux préalables, dus à l'auteur aussi bien qu'à d'autres logisticiens roumains. Dans ce sens, une mention spéciale revient aux *Etudes de Logique* du regretté Athanase Joja, membre de l'Académie (quatre volumes parus). L'auteur de l'ouvrage dont nous nous occupons ne manque d'ailleurs pas de citer *in extenso* les contributions d'Athanase Joja, en renvoyant surtout aux deux premiers volumes, plus précisément à ceux qui s'occupent de l'évolution historique de la logique, des horizons de cette science et de leur complémentarité, du logos bivalent, respectivement des modalités du logos, de la logique et l'ontologie, de la logique de l'univers. Dans son intention, la recherche d'Anton Dumitriu s'oriente sur celle d'Athanase Joja,

adoptée d'ailleurs par la plupart des logisticiens roumains. Nous disons « dans son intention » car, en réalité, son monumental ouvrage ne vise qu'un seul point parmi ceux qui viennent d'être mentionnés, il a trait à l'illustration de la complémentarité des horizons logiques, le plus important d'ailleurs pour l'histoire de cette science. Le mérite d'Anton Dumitriu c'est de l'avoir appliqué pour la première fois à l'ensemble de l'histoire. Beaucoup parmi les logisticiens actuels les plus renommés ont d'ores et déjà observé cet aspect important. Considérant, en effet, que le but d'une histoire de la logique est d'illustrer « la complémentarité de tous les moments logiques », ce qui pourrait paraître, à première vue, comme allant de soi, Anton Dumitriu s'écarte de tous ses illustres prédécesseurs: de C. Prantl, qui traitait avec mépris les orientations des scholastiques, de Janet et Séailles, qui ignoraient les contributions des logisticiens, et aussi de Bochenski qui méconnaissait les aspects classiques et traditionnels de la logique, en considérant que la logique classique n'a guère représenté qu'une « période barbare » de l'histoire de cette science. Seul l'ouvrage de Risse, tout en continuant Prantl, semble suivre une ligne semblable. Renonçant en effet aux exagérations de leur prédécesseur, les Risse présentent objectivement les doctrines logiques, quelle que soit leur orientation; mais comme leur exposé n'en arrive qu'à la fin du XVIIIe siècle, on ne peut rien présumer de leur attitude à l'égard des nouvelles orientations. L'ouvrage d'Anton Dumitriu se distingue cependant de celui des Risse, comme de l'histoire de Bochenski, aussi par la modalité de l'exposition. Tant Prantl que Risse et que Bochenski ont adopté le style anthologique et présenté des histoires de la logique dans des textes commentés, ce qui est utile pour les disciples, mais pas toujours correct, les auteurs n'ayant choisi dans ces œuvres très vastes que les textes à même d'illustrer leurs propres positions. Or, la plupart du temps, on peut trouver chez les mêmes auteurs des textes qui, à des époques différentes ou dans d'autres contextes, infirment ces positions. Qu'il nous suffise de citer en ce sens Aristote, chez lequel nous trouvons des thèses du type formaliste, en syllogistique tout particulièrement, mais aussi des thèses antiformalistes, dans ses *Catégories* et sa *Métaphysique*. Sans pour autant être surchargé de textes illustratifs qui, de toute façon, auraient dû être tronqués, l'ouvrage d'Anton Dumitriu permet un abord complexe de l'œuvre intégrale du logisticien étudié et le bagage de connaissances nécessaires à l'approfondissement de chaque chapitre se trouve complété, au cours de l'argumentation, par les renvois et les notes bibliographiques.

La contribution d'Anton Dumitriu à l'histoire de la logique est particulièrement remarquable du fait de l'introduction, pour la première fois, dans son étude de la logique de Hegel, de la dialectique matérialiste et de la phénoménologie. Aussi le Pr Vicente Muñoz Delgado de l'Université de Salamanque a-t-il raison de considérer dans ce sens que « l'extraordinaire *Histoire de la Logique* d'Anton Dumitriu est sans aucun doute la plus complète de toutes les histoires actuelles de la logique ».

De la sorte, sans ignorer aucun fait essentiel de l'histoire de la logique, faisant preuve d'une vaste érudition, de profondes connaissances, d'une compréhension et d'un discernement à toute épreuve, aussi bien en ce qui concerne la mentalité primitive, la pensée orientale, chinoise et indienne, qu'en ce qui concerne la pensée formaliste moderne, le philosophe roumain a réussi à élaborer un « Opus magnum » de l'histoire de la logique, comme l'a fait à juste titre observer le logisticien américain Haskel B. Curry.

Si l'ouvrage d'Anton Dumitriu est représentatif dans la littérature de spécialité et si, par sa valeur scientifique internationale, il contribue directement au prestige culturel de la Roumanie, il a cependant un autre mérite encore, et non des moindres: c'est de contenir aussi la première

« histoire de la logique roumaine »; il en souligne les débuts, depuis le XVIe siècle, en prolongement de l'aristotélisme, pour continuer chez Dimitrie Cantemir (du XVIIe au XVIIIe siècles), puis chez Titu Maïorescu et son école (du XIXe au XXe siècles) et à l'époque contemporaine chez Octav Onicescu, Grigore C. Moïsil, Mircea Tirnoveanu dans le domaine de la logique mathématique; chez Mircea Florian, Dan Bădărău, Florian Tuţugan dans l'histoire de la logique; chez D. D. Roşca, Athanase Joja, Petre Botezatu et d'autres encore dans le domaine de l'interprétation moderne de la logique classique, etc.

Encadrée dans le contexte de la logique mondiale, la pensée logique roumaine s'avérant profonde et originale, fondée sur les meilleures conceptions rationalistes, contribue elle-même au développement du rationalisme et de la logique en général. La récente édition, en langue anglaise, de l'*Histoire de la Logique* d'Anton Dumitriu représente une reconaissance bien méritée de la contribution, d'une valeur internationale, de son auteur au développement de cette branche importante de la science.

GRIGORE TRAÏAN POP

N. TERTULIAN: EXPÉRIENCE, ART, PENSÉE

ÉDITIONS CARTEA ROMÂNEASCĂ

Dans son récent volume d'études et essais, N. Tertulian s'applique à cerner les niveaux d'organisation de l'univers esthétique — expérience, art, pensée — dans le périmètre des problèmes les plus controversés de l'esthétique contemporaine.

De nos jours, l'étalon critique est trop nuancé pour que le rapport entre la *genèse* et la *structure* de l'œuvre d'art revête encore la forme disjonctive d'un pari dont l'enjeu s'investisse soit dans l'autonomie de l'esthétique, soit dans sa subordination à d'autres critères opérants. N. Tertulian commence par recenser les positions extrêmes, tributaires d'une vision unilatérale d'exclusion réciproque. Sur la voie frayée par Benedetto Croce et jalonnée par ses distinctions tranchantes entre la poésie comme « opera di verità » et la littérature comme « opera di civiltà » (la première donnant lieu à une analyse intrinsèque au niveau de la configuration intime du sens, la seconde prêtant à des extrapolations dues au caractère hétérogène de l'objet artistique, dont la substance même contient des ingrédients extra-esthétiques), l'acte critique de N. Tertulian ordonne les vues de Georges Poulet, qui écarte le conditionnement social et historique du fait littéraire envisagé sous l'angle étroit d'un mentalisme excessif; l'attitude de Roman Ingarden, qui soutient l'autarcie de l'œuvre d'art analysée de façon immanente à ses différents niveaux de signification et dans l'interaction de ceux-ci; les options interprétatives de Gaëtan Picon, circonspect lorsqu'il s'agit de jeter un pont entre la condition esthétique de l'œuvre et les options sociales de son auteur; la réticence de Léo Spitzer devant la reconnaissance du caractère historique de la production littéraire.

Aux antipodes de l'analyse *intratextuelle*, la progression herméneutique ébauchée par N. Tertulian nous fait découvrir la réaction de *contextualisation* du produit esthétique replacé, comme il se doit, dans le tissu de conditions historiques et culturelles qui enveloppe, autant qu'il

dévoile, sa genèse. L'intelligibilité du discours artistique serait imparfaite sans la mise à jour des facteurs contextuels déterminants, des *sens latents* qui soutiennent, dans la structure terminale de la genèse esthétique, le *sens patent*, c'est-à-dire manifeste, de l'œuvre. Lorsqu'il entreprend de passer en revue les partisans contemporains de l'hétéronomie de l'art, l'auteur se fait un devoir de signaler le risque d'une réduction grossière du conditionnement socio-historique à un déterminisme inflexible, entendu comme un décalque naturaliste. Pour se répandre sur l'œuvre d'art, le reflet de l'époque doit traverser le prisme de la « situation » intérieure et extérieure du créateur, que définit son engagement dans l'époque où il vit. En écartant de l'interprétation sociologique de l'art le pragmatisme vulgaire et le thésisme fruste, N. Tertulian se livre à des incursions pertinentes dans le système de Georg Lukács et Theodor W. Adorno qui professent également *l'historicité* des structures esthétiques sans toutefois contester leur statut ontologique, nettement circonscrit dans la constellation des formes de l'idéologie.

Le critique roumain s'appesantit, dans un essai à part, sur l'ouvrage *Der historische Roman* non sans insister, dans le sillage de Lukács, sur la corrélation nécessaire entre la succession des périodes de plénitude, de déclin et de résurrection de la prose historique et le niveau de la conscience historique des écrivains qui cultivent ce genre littéraire. La densité et la substance du roman historique sont finalement garanties par l'authenticité du message qu'elles véhiculent. N. Tertulian entreprend de valider la liaison que Georg Lukács établit entre l'analyse historique et l'analyse esthétique en l'appliquant d'une manière convaincante à la lecture d'un chef-d'œuvre de la littérature roumaine moderne, le roman *les Frères Jderi* de Mihaïl Sadoveanu.

C'est de la part des esthéticiens fidèles au matérialisme historique que l'auteur attend une solution dialectique de compénétration de l'autonomie et de l'hétéronomie de l'art, solution susceptible de conjuguer, dans une même évidence, la textualité et l'historicité du produit esthétique. A en croire N. Tertulian, la fin de l'*Esthétique* de Lukács lui semble révélatrice à cet égard: le marxiste hongrois affirme que la perfection esthétique est en raison directe de son efficacité dans l'accomplissement de la fonction sociale qui lui est dévolue. Au moyen d'une analyse de grande subtilité, N. Tertulian découvre chez le plus illustre représentant de l'Ecole de Frankfort, Theodor W. Adorno, le transbordement du facteur historique dans l'immanence de l'œuvre d'art, soit, dans une perspective renversée, le « glissement dans l'extraesthétique » de l'œuvre d'art contemporaine en tant qu'exigence polémique de sa viabilité même. Alors que l'art bourgeois condamne le phénomène esthétique à une réification massive et à une standardisation non moins flagrante, une œuvre authentique, pense Adorno, ne peut s'affirmer qu'en essayant de démolir le panthéon de carton des *best-seller*. La fonction de subversion culturelle, appliquée à un monde lui-même perverti par la société de consommation — l'hypertrophie de l'utilitarisme et l'inflation des clichés aidant — devient à la vérité inséparable de la portée de l'œuvre d'art laquelle, pour affirmer un sens, se doit de dénoncer *la crise du sens* ambiante.

Dans ce contexte, l'auteur fait un crédit généreux aux ouvrages de Theodor W. Adorno relatifs à l'art moderne et notamment à l'avant-garde du XXe siècle, qui assume, de façon exemplaire, la fonction polémique de démystification de l'« ère technocratique » où l'art se voit manipulé par les intérêts mercantiles de l'industrie culturelle. Il est certain qu'une telle position ne risque pas d'intersecter la vision esthétisante cultivée, jusqu'au fétichisme parfois, par Croce et ceux qui s'en réclament. Pour l'esthétique qui se nourrit du matérialisme historique l'œuvre d'art n'est pas un tabou: elle a une genèse spécifique. N. Tertulian parcourt avec

sagacité les études consacrées par Adorno à la musique, donc à cet art justement dont un poncif bien accrédité tend à faire croire qu'il s'agit de l'art le plus « pur », le plus ineffable, le moins « contaminé » d'idéologie. Adorno découvre dans la suprématie de l'harmonie au temps du classicisme viennois un reflet éloquent du moment historique, de même qu'il décèle un autre écho de l'époque dans la surenchère de la polyphonie et du contrepoint chez Bach ; les contradictions de la musique romantique sont le théâtre d'une confrontation idéologique que le penseur se croit fondé à dévoiler derrière l'académisme de Brahms, empreint, malgré ses repères sécurisants, d'anxiété et de solitude.

La décision qui s'impose après que les deux thèses relatives au statut de l'art aient comparu devant le tribunal de la critique ne saurait revêtir, dans l'optique de N. Tertulian, qu'une forme dialectique. L'analyse purement formelle n'est pas et n'a pas à être exclusive: elle peut et doit se laisser compléter par les données fournies par l'analyse génétique du discours artistique. Ce genre d'analyse permet de dégager ce que le penseur roumain appelle le *sens historique foncier*, cette « monade » de vérité concrète et précisément circonstanciée, que l'œuvre d'art incorpore quelle que soit la prétention d'universalité de son auteur.

On peut cependant se poser la question de savoir si ce sens primordial, inaltérable, épuise le caractère historique de l'œuvre. La question se glisse à la fin de l'essai introductif et trouve contour et solution dans la dernière étude qui représente, au fait, la communication présentée par N. Tertulian au VIIIe Congrès International d'Esthétique de Darmstadt. Le rapport instauré entre l'*immanence de la structure* et *l'historicité de la genèse* s'y trouve impliqué dans une démarche herméneutique en règle au bout de laquelle N. Tertulian pose la triade des instances qui régissent l'acte interprétatif: « l'œuvre — la réalité — le système de valeurs de l'interprète ». Le sens de l'œuvre d'art ne peut être dissocié de la condition herméneutique du sujet axiologique, et ainsi la bivalence autonomie / hétéronomie est dépassée au profit d'une *trivalence* grâce à l'introduction, à titre de pôle complémentaire, de la temporalité propre à l'interprète sous l'influence de la notion de *Horizontverschmelzung* importée de la méthode de Hans-Georg Gadamer. C'est ainsi que la sémiotique du « sens historique » se scinde et que l'on assiste à l'éclosion d'une double signification: le sens historique intrinsèque et la signification historique de l'œuvre pour le sujet qui la traverse, conformément à la conscience qu'il a de l'histoire.

Les analyses de N. Tertulian puisent leur idée directrice dans le caractère ouvert, perméable, de l'esthétique marxiste qui ne saurait s'épanouir en dehors de la confrontation avec les autres courants philosophiques. Davantage même, il est loisible de déceler dans le paysage du marxisme contemporain divers « itinéraires idéologiques », des lignes de force qui attirent sur le terrain du matérialisme historique des personnalités formées à l'école de certaines tendances philosophiques même opposées. Pour illuster la complexité du phénomène, N. Tertulian fait appel à la méthode analytique de la « biographie intellectuelle ». Doué d'un discernement aigu, le critique roumain fait la radiographie d'une personnalité retentissante de la pensée contemporaine — Herbert Marcuse — en traçant le diagramme de son évolution spirituelle ainsi que le graphique de ses convictions politiques. En ramassant les pièces d'une biographie intellectuelle, N. Tertulian s'intéresse au fond au degré d'assimilation de la théorie marxiste par une personnalité complexe et souvent contradictoire qui a brassé dans son système plus d'un filon de pensée. Ainsi la conception philosophique et sociologique de H. Marcuse est-elle envisagée comme un terrain de confrontation du marxisme avec les autres courants philosophiques qui ont polarisé la pensée européenne dans la première moitié de notre

siècle. N. Tertulian n'est pas sans cerner les différents syncrétismes qui se sont fait jour dans l'évolution de Marcuse, en répérant par là même des connexions philosophiques fertiles, d'autres stériles, d'autres franchement utopiques. Dans cette perspective, l'alliance de la théorie marxiste de l'action sociale et du concept d'« existence », emprunté à la philosophie de la vie de Dilthey et non moins familier à l'existentialisme heideggerien, s'avère symptomatique pour la déroute à laquelle se trouve acculé le jeune Marcuse croyant à la possibilité de corroborer les thèses du matérialisme historique avec les données de l'anthropologie existentialiste et phénoménologique. Une nouvelle impasse s'accuse dans la dernière partie de la création marcusienne consacrée, on le sait, à la démystification de la « société du capitalisme tardif ». L'extrapolation de la métapsychologie freudienne dans le champ de l'anthropologie marxiste aboutit à estomper les contradictions fondamentales du capitalisme, sous l'éclat trompeur d'un carrousel d'oppositions de nature psychanalytique qui ne peuvent espérer qu'une solution utopique.

On ne saurait achever ces quelques remarques sur le livre de N. Tertulian sans noter la part que l'auteur ménage, dans l'économie de l'ouvrage, à sa réflexion sur deux artistes et penseurs roumains modernes: Mihaï Ralea — critique et théoricien littéraire — et Camil Petrescu — romancier et dramaturge. L'intérêt de N. Tertulian pour la teneur philosophique de l'œuvre de Camil Petrescu a déjà porté fruits des plus intéressants. Dans son récent volume, le critique met en valeur le vaste essai philosophique de Camil Petrescu — il s'agit d'un inédit — *la Science de la substance.* Le lecteur accoutumé à la fascination de l'idée chez Camil Petrescu aura l'heureuse surprise de découvrir un penseur attiré par l'« ontologie du concret » et sera invité à repenser la valeur du roman *Un homme parmi les hommes* et de la pièce de théâtre *Danton* dans la perspective de l'« ancrage dans l'histoire » professé par Camil Petrescu dans son manuscrit inédit.

En explorant, avec une maîtrise consommée, une aire de problèmes esthétiques qui s'étend de Schopenhauer et Hegel à la phénoménologie (Cf. *Mikel Dufrenne et l'esthétique phénoménologique)* et l'herméneutique actuelle, N. Tertulian délecte et en même temps instruit son lecteur, par la finesse de ses distinctions et la pertinence des rapprochements critiques opérés.

DAN-ION NASTA

LE POIDS DES MOTS

ÉDITIONS EMINESCU

Conçue comme une suite de « témoignages de la conscience roumaine au temps de la deuxième guerre mondiale », le recueil que George Ivașcu et Antoaneta Tănăsescu ont publié sous le titre de *le Poids des mots* offre un vaste tableau de la presse de l'époque orientée contre le fléau que le fascisme a représenté pour l'humanité.

Pour mieux donner à comprendre la signification de ces écrits, les auteurs de l'anthologie ont opéré une double extension: la première est d'ordre chronologique, les articles datant aussi de l'époque immédiatement antérieure au début effectif de la guerre, c'est-à-dire de toute l'annee 1939; un article prémonitoire publié dans « Scînteïa » (l'Etincelle), le journal clandestin du Parti Communiste Roumain, porte même la date du 25 novembre 1938. En second lieu, les auteurs de l'anthologie ont considéré, à juste titre, que peuvent être qualifiés d'antifas-

cistes non seulement les écrits politiques, mais aussi ceux qui ont trait à la culture, à la littérature et à l'art, lorsqu'ils ont pour but la sauvegarde des valeurs humanistes menacées par la violence fasciste. Dans son *Introduction* (en fait une véritable étude), George Ivaşcu déroule un film de la guerre à laquelle se rapportent les textes compris dans l'anthologie. Nous y trouvons également un tableau très exact de la littérature et de l'art roumains du temps, ce qui nous donne la « clef » de nombre d'études et d'articles qui, purement culturels en apparence, avaient un sens politique précis.

Le Poids des mots offre une lecture passionnante, comme il en va d'ailleurs de tous les documents authentiques de cette époque tragique où la force des consciences libres s'opposait à l'agression brutale. Les objectifs de chacune des étapes de cette lutte se trouvent définis dans la presse communiste, alors clandestine, avec une clairvoyance que le temps contribue à rendre impressionnante. Dans le texte de « Scînteïa », dont nous parlions plus haut, publié en 1938 (« Des nuages lourds s'amoncellent sur notre pays. Son existence libre est menacée. Notre parti n'épargnera aucun effort, aucun sacrifice pour rassembler la classe ouvrière et pour, à sa tête, travailler à l'union de toutes les forces désireuses de sauvegarder la paix et l'indépendance de la Roumanie »), et plus loin la Plateforme-Programme du Comité Central du Parti Communiste Roumain du 6 septembre 1941 ainsi que la Déclaration du Comité Central du Parti Communiste Roumain, en date de 24 août 1944, se trouve formulé tout un programme d'actions tendant à coaliser toutes les forces démocratiques, afin de soustraire la Roumanie à la domination fasciste et de lui faire tourner les armes contre l'Allemagne hitlérienne, pour procéder ensuite à la reconstruction démocratique du pays. A leur tour, des écrivains et des journalistes de diverses orientations politiques et littéraires, animés du désir sincère d'opposer un « Non ! » résolu au fascisme, exprimaient dans leurs écrits des idées semblables.

Les modalités d'expression varient d'étape en étape, en fonction d'une censure fasciste de plus en plus stricte. Au cours d'une première phase, en 1939—1940, les allusions faites à la gravité des événements internationaux sont claires, on évoque les heures de gloire de la patrie et il est fait appel, directement ou indirectement, à la solidarité contre le danger du mouvement des « légionnaires » de la Garde de Fer, agence de l'hitlérisme en Roumanie. L'écrivain Zaharia Stancu — par exemple — admire l'héroïsme des Polonais à Varsovie et prend prétexte de l'évocation de la Révolution française pour glorifier la lutte du jour pour la liberté. George Macovescu, alarmé devant les autodafés de livres, démasque les tortionnaires de la culture ; le poète Miron Radu Paraschivescu flétrit l'assassinat, par les « légionnaires », d'un homme politique patriote ; George Ivaşcu s'élève contre les admirateurs aveugles du totalitarisme et souligne le patriotisme conséquent des ouvriers. A l'appel à la solidarité des hommes capables de raisonner, un appel qui ne cessera de retentir pendant toute cette période, se joignaient des écrits sous forme d'apologues, certains ayant une haute tenue littéraire. C'est ainsi que George Călinescu, le grand critique, publiait une fable acide ayant pour titre *Frigmania et Bovenia* où il était clair pour tout le monde qu'il s'agissait de l'attaque de la Tchécoslovaquie par les nazis dont les machinations étaient mises à nu.

Si, sous la dictature de la Garde de Fer, les possibilités d'expression sont pour ainsi dire inexistantes, elles reparaissent très vite après, toujours sous forme de paraboles, d'allusions. En mai 1941, le poète Ion Vinea publiait un *Art poétique* du journalisme chiffré, auquel le lecteur devait collaborer pour que les sens cachés lui en soient révélés. En 1944 le grand prosateur Mihaïl Sadoveanu publiait *la Légende du shah*, parabole contre les souverains absolus guidés par leur « bon

plaisir » et indifférents aux intérêts des simples gens. Les publications culturelles progressistes du temps de la guerre anti-soviétique respirent le refus de la dictature militaire de Ion Antonescu. Elles proposent de restituer leur véritable sens aux valeurs littéraires et artistiques, et de se regrouper au nom d'un nouvel humanisme. C'est ainsi qu'une véritable lutte se livre pour la défense de la monumentale *Histoire de la littérature roumaine depuis les origines jusqu'à nos jours* de George Călinescu, attaquée par la presse de droite, tandis qu'une impressionnante solidarité se forme au sein de la culture roumaine que menace l'idéologie extrémiste.

Après la mutilation temporaire du pays par le Diktat de Vienne (1940), on voit nettement s'affirmer la contribution de toutes les provinces roumaines à la définition d'une spiritualité unique et spécifique (Ion Conea, *l'Espace géographique roumain;* O. W. Cizek, *l'Art roumain;* Al. Philippide, *le Style transylvain dans la littérature roumaine;* D. Popovici, *la Contribution des Roumains de Transylvanie à la littérature roumaine)* et l'on s'emploie à jeter les bases du futur humanisme. Dans ses *Données pour une renaissance de la culture européenne,* l'esthéticien Mihaïl Ralea considère que « la valeur d'une culture est due au type d'humanisme qu'elle crée », et voit pour l'avenir, le type du « missionnaire constructeur », expression de la résurrection de l'idéal classique. La polémique engagée avec l'idéologie culturelle de la droite continue. Le poète Geo Dumitrescu publie une *Réponse au monsieur de « Porunca Vremii »* (le Commandement du Temps) et le critique Vladimir Streïnu ridiculise dans ses écrits le mysticisme culturel, les incohérences irrationalistes des tenants du « vivre sa vie ». A rappeler aussi certaines prises de position collectives du temps — tels en avril 1944, le Mémoire des enseignants d'Université de Bucarest, de Jassy et de Cluj (« Dans les circonstances actuelles, notre silence serait un crime ») par lequel était exigé le retrait de la Roumanie de la guerre anti-soviétique.

La libération du pays, après la victoire de l'insurrection nationale armée antifasciste et anti-impérialiste du 23 août 1944, a permis aussi à toutes les énergies créatrices du domaine du journalisme de se déclencher. Tous ceux qui font métier d'écrire ont maintenant en tête l'idée de la reconstruction et, sous des formes plus ou moins claires, celle de la société juste de l'avenir. Aux noms cités jusqu'ici, il convient d'ajouter, parmi de nombreux, très nombreux autres que l'on rencontre dans la presse devenue libre, ceux de Lucreţiu Pătrăşcanu, Ion Pas, Al. Claudian, Athanase Joja, Iorgu Iordan, Mihaï Beniuc, Şerban Cioculescu, Eugen Jebeleanu, compris dans les plus de cinq cents pages de l'anthologie.

Il est réconfortant de voir figurer dans cette anthologie de la dignité nationale tant de grands noms de la culture roumaine. Certains actes de courage civique et politique se détachent par leur valeur exemplaire. Quand, en 1943, Tudor Arghezi s'adressait directement à l'occupant au nom de l'histoire (« Dis-donc, baron, regarde moi un peu ! Etalons tous deux nos papiers, moi, mes parchemins et mes chartes inscrits sur ma touloupe, toi, tes chiffons. Est-il écrit sur tes loques: Radu *? Non !... Ştefan *! Non !... Mihaï, Vlad, Mateï *? Non ! Alors qu'est-ce qu'il y a sur tes hardes? Des traces de doigts trempés dans le sang? »), il écrivait un pamphlet destructif qui pouvait aussi tuer son auteur. Cependant l'exemple le plus bouleversant nous est offert par Nicolae Iorga, le plus grand historien qu'ait jamais eu la Roumanie, qui a payé de sa vie le courage d'une attitude ouverte, sans équivoque aucune. Il a démasqué l'agressivité de la théorie de « l'espace vital », et, se demandant avec une amère ironie s'il possède encore le moindre savoir en histoire, il pense que certaines images noires du passé paraîtraient bénignes par rapport à celles de l'époque où il vit. Cependant, il semble annoncer prophétiquement la

*) Noms de grands voïvodes roumains

réparation que l'avenir apportera aux calamités du présent. « A cause de cela, elles (les nations, n.n.) assisteront certainement au châtiment mérité des coupables ». Et dans sa profession de foi du 5 août 1940, peu de temps avant d'être assassiné par les « légionnaires », Iorga récapitulait les convictions de sa vie entière. « Mes croyances sont restées les mêmes. Toutes s'appuient sur la notion de liberté ordonnée. Liberté à l'intérieur, chacun apportant la contribution de sa conscience libre pour le bien de la patrie et de la nation. Liberté des peuples qui par leur martyrologe ont payé leur droit de vivre par eux-mêmes. »

Memento d'une sombre époque et hommage rendu aux consciences audacieuses qui ont contribué à la victoire remportée sur les ténèbres, *le Poids des mots* apporte aussi le témoignage de l'ouverture sur les nouveaux horizons d'une vie libre que le peuple roumain a commencé à édifier dès la victorieuse insurrection nationale armée antifasciste et anti-impérialiste, du mois d'août 1944. Voici ce qu'écrivait dans les pages de « Scinteïa » en septembre 1944, avec la clarté et la force de persuasion que l'on connait, le jeune combattant communiste Nicolae Ceaușescu, aujourd'hui président de la Roumanie: « Nous voulons qu'aux côtés de la classe ouvrière et du peuple roumain, la jeunesse contribue à l'édification d'une Roumanie véritablement libre, démocratique et indépendante. Par son travail de mobilisation et d'organisation de la lutte de la jeunesse roumaine, par son travail d'éducation de la jeunesse dans l'esprit démocratique antifasciste, l'Union de la Jeunesse Communiste contribuera effectivement à faire de la jeunesse un facteur actif de la production, de la science et de la culture. Eduquée dans l'esprit de la lutte conséquente antifasciste, la jeunesse contribuera à l'élargissement et à la défense des libertés et pourra envisager l'avenir avec confiance, sachant que ses enfants sauront défendre au prix de leur vie les libertés et les droits conquis ». Ce sont là des paroles toujours actuelles que les jeunes générations d'alors, comme celles d'aujourd'hui, ont honoré et honorent par des faits, pour l'éternelle jeunesse de la patrie ressuscitée.

LIVIU LEONTE

ROMULUS RUSAN: L'AMÉRIQUE DU LÉVRIER GRIS

ÉDITIONS CARTEA ROMÂNEASCĂ

En général, l'Européen se comporte devant la réalité américaine avec un mélange de superstition, de suspicion, de perplexité, mais aussi avec une évidente fascination et l'envie de fureter à toute vitesse dans la nature, dans les institutions, dans les mentalités, tenté qu'il est de tirer, très souvent, des conclusions rapides. Les auteurs de récits de voyages en Amérique ont en commun cette fibre « asmodéenne » qui veut qu'ils épient et déduisent chacun à sa façon. (Ce n'est pas par hasard que certaines impressions de la fin du siècle dernier étaient publiées sous le titre de: *Asmodée à New York. Revue critique des institutions politiques et civiles de l'Amérique, coutumes, anecdotes romanesques, etc., vie publique et privée, mœurs*, Paris 1895). Entre temps le film américain a mis à la portée de tout un chacun l'image, troublante au début, puis devenue rapidement cliché, de cette même réalité, image à laquelle s'est ajouté le regard de l'intérieur, moins ou pas du tout commercial et idéalisant, de Jack London, Theodore Dreiser, John Dos

Passos, Upton Sinclair, O'Neill, Steinbeck ou encore de Faulkner, de Caldwell et autres. Les mutations de la société américaine elle-même, surtout après la deuxième guerre mondiale, ont imprimé d'autres normes à l'optique du voyageur, porteur d'un bagage livresque appréciable. D'autre part, l'européenisation de l'Amérique et l'américanisation d'une partie du vieux continent rendent de plus en plus faibles l'étrangeté et l'exotisme des impressions. A son tour, le sentiment d'un destin planétaire de l'homme n'est pas sans retoucher sensiblement les préjugés. Qui donc signerait aujourd'hui les appréhensions de Julien Green (dans *Terre lointaine*) au sujet des „barbares » parmi lesquels se croyait arrivé le collégien de 1920?

Tout nouveau récit de voyage en Amérique est un examen et, en l'occurrence, Romulus Rusan le passe haut la main parce que, reporter et cinéphile passionné, il met l'accent sur le regard direct, délivré de la « mémoire » des slogans, bref sur ce qu'il appelle « le coup d'œil » phénoménologique, « souvent plus aigu et plus chanceux que la vue suivie et monotone. » En se proposant de noter tout ce qu'il voit (« parce que c'est le seul moyen de rassembler en un foyer unique cette longue flânerie kaléidescopique »), il se repproche davantage de ce pragmatisme qui réside à la base même de la construction de la réalité américaine, sans renoncer pour autant à une compréhension profonde, visible à tout moment lorsqu'il commente l'instantané.

Il en résulte un livre enchanteur où, dans le désordre des impressions, des incidents épiques, dans les esquisses rapides, dans l'atmosphère saisie sur le vif, avec tout ce qu'elle comporte d'authentique, priment les vertus du prosateur. Rien de crispé, de bougon, de préconçu; un ton, au contraire, détendu, dispos, réceptif, alerte, dégagé. L'auteur n'a pas non plus la manie protectrice des voyageurs culturels pédants, qui, pleins de condescendance, tapotent l'épaule du lecteur et étalent avec suffisance leurs informations cueillies dans le premier guide touristique venu; pas plus qu'il n'a celle de connaître à tout prix et d'entrer en relations avec les célébrités locales (quitte à les calomnier ensuite sur un ton de discrète supériorité): il n'a pas davantage les complexes du provincial sidéré par l'impact sur lui d'un monde hypermécanisé. Son journal est imprégné d'une espèce de bonhomie, d'une candeur — apparente — qu'il ne faudrait pas prendre pour de la naïveté, le discours n'étant pas celui d'un ingénu, mais celui d'un auteur dont la fine ironie est plutôt sous-entendue. Elle vient de la conscience claire d'appartenir à une autre culture et à une autre expérience historique, profonde et dramatique. Ce qui n'exclut d'aucune façon la perception d'autres drames, d'une essence différente, ni n'oppose avec ostentation une expérience au demeurant incommunicable tant qu'elle n'a pas été effectivement, historiquement vécue. Au delà des divergences s'installe le désir d'un dialogue possible, humainement réalisable, même si les différences de mentalité et de philosophie de la vie ont — d'une manière décisive — leur mot à dire.

En fait, ce que Romulus Rusan tente, c'est plutôt une compréhension affective de l'Amérique, tout d'abord en une section verticale (dans la première partie du livre, la narration des quatre-vingt-quatorze jours passés dans le cadre de l'I.W.P. — l'International Writing Program — de Yowa City, en compagnie de trente-trois autres écrivains de vingt-cinq pays du monde); dans la deuxième partie, *Le tour de l'Amérique en cinquante jours*, c'est la découverte de l'« Amérique horizontale ». Nous avons donc affaire à deux structures épiques en quelque sorte distinctes, l'une assez statique (le séjour dans la paisible petite cité universitaire, comme dans « un berceau académique »), l'autre dynamique, celle du voyage proprement dit à travers le continent américain. Le choc de l'intégration dans un autre paysage est amorti du fait que le narrateur, accompagné par

son épouse, la poétesse Ana Blandiana, se familiarisent graduellement avec une Amérique en miniature, concentrée dans la vie quotidienne d'une modeste ville du Middle-West. C'est là, comme dans un « castrum peregrini », une escale d'acclimatation avant la grande aventure de l'Ouest. L'atmosphère quelque peu apathique, la présence envahissante de l'Université, avec ses types à peine différents de ceux que l'on retrouve un peu partout dans les « campus », les menus événements quotidiens, la microstructure de la vie américaine sont enregistrés avec un détachement non dénué d'humour, et parfois avec sympathie.

Si ce premier « tour de manivelle » déclenche le film d'une manière légèrement statique, comme une étude prudente, détaillée, aux sens mis en relief, jusqu'à la métaphore de la petite ville assez pauvre, mais provinciale et distinguée, ennoblie par la propreté, par la jeunesse contagieuse des étudiants dans la rue ou au stade, par le lierre traditionnel qui grimpe sur la plupart des constructions universitaires, le rythme de la seconde partie s'accélère subitement: l'idée même de l'évasion, à la fin de l'escale, oblige à assumer tous les risques d'un itinéraire épuisant. Embarqués dans l'un des véhicules de la compagnie « Greyhound » (« l'autobus des pauvres ») qui ont remplacé les vieilles diligences des westerns, les deux voyageurs parcourent le Nebraska, suivent la route du « Pacific Express », se perdent dans le rouge désert de l'Arizona, grimpent les abrupts des Montagnes Rocheuses, visitent Salt Lake City, l'étrange résidence des Mormons, se délectent de la vue de San Francisco et de Los Angeles, s'attristent à Hollywood et à Las Vegas, descendent en frissonnant les grands cañons, traversent New Mexico, le Texas, s'arrêtent à Austin, à New-Orléans, à Atlanta, admirent le Niagara, etc., etc.

Si une dimension historique se laissait déjà déceler dans la première partie depuis le mode de vie d'un collège de Virginia des années 20 à la Julien Green, au « campus » contemporain, l'histoire inonde littéralement l'espace du voyage: bruyante, tragique, convulsive, elle a laissé partout l'empreinte des migrations, de la fièvre de l'or, de la sécession, des contrastes Nord-Sud, des langueurs de la Louisiane, de la trépidation newyorkaise. Là s'entrecroisent, comme dans un musée de cire, Scarlett O'Hara et Jefferson, Lincoln et Kennedy, la fiction et la violence réelle, la misère concrète et l'opulence abstraite — « un monde inégal et contradictoire, où le luxe — continuel mirage — ne peut se séparer de l'indigence ». A chaque pas se dessine une physionomie précise: promiscuité de « l'Ouest extravagant », instinct de la déambulation, ruée vers la consommation, oppression des objets, cauchemars de la matière — culminant par la scène à la Beckett dans laquelle les deux voyageurs, recherchant vainement la maison d'Egar Allan Poe à Philadelphie se retrouvent tout à coup dans le labyrinthe des montagnes d'ordures des abords de la ville et éprouvent, des minutes durant, la sensation de ne pouvoir jamais sortir de cet univers de déjections. Mais aussi la découverte d'une portrait tendre, celui des amitiés spontanées, de l'amour de la poésie (« qu'est-ce qui peut paraître plus absurde dans la conception que nous avions de l'Amérique, sinon le fait que cinq cents jeunes Américains, fous de poésie, viennent dans une salle pour l'amour des poètes? ») de la purification par la musique, de l'évasion dans les îlots de liberté que sont les parcs des grandes villes, etc. De même, d'ailleurs, que l'obstination, observée avec une douce ironie, à conserver une tradition: « Là où les signes de la tradition n'ont pas été retrouvés, on les a reconstitués; là où ils n'ont pu être reconstitués, on les a inventés; et s'ils n'ont pu être inventés, on les a importés. » D'où, chez les Américains, l'orgueil des musées, des collections célèbres, jusqu'au caricatural conglomérat décrit avec humour lors de l'arrêt à Atlanta.

Le prosateur est en possession de tous ses moyens, aussi bien lors de la fabuleuse

description de la descente du Grand Cañon, que dans le portrait de groupe lors d'une « party » à Austin, dans l'évocation picturale d'une Nouvelle-Orléans sensuelle, ou dans les pages consacrées aux chutes du Niagara. Partout, le sourire suavement ironique avoisine la buée d'une tristesse, comme dans ce petit poème-méditation sur le sort des Indiens: « Leurs visages m'ont fait comprendre, à elles seules, plus que je n'avais réussi à le faire après tout ce que j'avais lu à leur sujet. Leur aboulie était celle d'usurpés qui n'ont pas perdu un pays — ils n'en ont jamais eu — mais un monde, un monde non forcément le meilleur, mais qui avait réglé leur cellule selon ses horloges millénaires, les rendant incapables de s'adapter aux mœurs imposées par une civilisation étrangère ». L'œil du prosateur et de l'essayiste est doublé par celui du critique de film curieux en permanence, capable de fixer en une image-choc le portrait d'une ville, qu'il s'agisse de ce « vieux gentleman » qu'est San Frisco, de Los Angeles « qui ne peut échanger son temps contre la beauté », de Boston à la fois « bigot et révolutionnaire, sage et colérique », ou, surtout, de New York, « la ville abstraite » dans laquelle, contrairement aux clichés mis en circulation, Rusan voit: « un univers harmonieux jusqu'à en être suspect, aux pulsations menues et tendres . . . »

C'est une Amérique vue « de l'intérieur », au cours de la longue route du « Lévrier gris » qui nous est révélée, telle qu'elle est, vraie avec ses ombres et ses lumières, dans la prose sans complaisance et non sophistiquée de Romulus Rusan.

MIRCEA ZACIU

GEORG SCHERG: LA CHAMBRE AUX MIROIRS

ÉDITIONS KRITERION

Ecrivain fécond et plurivalent, poète *(l'Epine d'argent)*, dramaturge *(Giordano Bruno, Ovide)*, prosateur *(les Récits de Peter Merthes, Parce qu'aucun maître et aucun valet, l'Aiguille de la balance, la Cape de Darius, Pénélope est d'un autre avis, Paraschiv, Paraschiv)*, Georg Scherg est aujourd'hui, parmi les auteurs d'expression allemande de Roumanie, l'un des plus appréciés. Ses derniers romans, et au nombre de ceux-ci *la Chambre aux miroirs*, marquent dans l'œuvre de l'écrivain un tournant et dévoilent un timbre stylistique nouveau, une vision artistique d'une surprenante originalité. « Il ne faut pas nous répéter, d'autant plus que la vie, elle, ne se répète pas. Pour ce faire, il nous faut des formes nouvelles jusque dans la topique de la phrase, il nous faut créer de nouveaux rapports avec le phénomène linguistique et surtout — notre époque nous l'impose —, une nouvelle vision du monde », déclarait le romancier lors d'une interview accordée au journal « Neuer Weg ». Cette profession de foi explique dans une bonne mesure les particularités, déroutantes parfois, des plus récents livres de Georg Scherg.

La sensation que j'ai essayée tout au long de la lecture de *la Chambre aux miroirs* n'a cessé, en effet, d'osciller entre la déroute et la surprise. Dans cette prose d'une facture bien moderne, parachevée au terme de longues expériences littéraires, sans aucun doute constamment stimulée par de remarquables modèles — Kafka, Hermann Broch, Robert Musil, Günther Grass — ,le fil épique se déroule elliptiquement, faisant de grands détours où l'action se trouve diluée, les hiatus des événements étant complétés par des réflexions sur la condition humaine, sur les valeurs morales, dans la vie de tous les jours et dans des circonstances limite, sur

l'essence et la mission de l'art. De là aussi l'impression que l'on se trouve devant une structure en mosaïque où des récits, des paraboles, des essais, des visions oniriques, des fragments de poèmes sont intégrés dans un tout destiné à exprimer les tourments intimes d'une conscience qui, de son côté, reflète les multiples problèmes d'une époque.

Le « mobile » du roman est banal, de l'ordre d'une narration quelconque: le héros, Peer, semble avoir commis un crime passionnel, qui fait l'objet d'une enquête et qu'il devra expier. Mais Peer a-t-il tué Sibilla par jalousie ou bien n'est-ce là qu'une métaphore — une métaphore d'où, absurdement, prolifère une réalité qui acquiert sa propre autonomie et qui, à son tour, engendre une autre série de problèmes moraux? Peer et Paul sont deux amis épris de la même femme, multipliés eux aussi par un jeu infini de miroirs, ou bien deux hypostases d'une seule âme contradictoire? La souffrance à laquelle la détention soumet le protagoniste est-elle une réalité, la projection d'un déchirement intérieur, ou encore une parabole kafkaienne? Le retour de Sibilla, vers la fin du livre, prouve-t-il que l'accusation était injuste ou bien constitue-t-il un symbole de la force purificatrice de l'amour, de son immortalité? Ces questions — aussi justifiées les unes que les autres — ne comportent aucune réponse précise; dans la polysémie continue de chaque image séparément, le roman peut être lu dans plusieurs « clefs ». Ce serait une erreur que d'imaginer comme possible une séparation des significations. Les sens strictement réalistes s'imbriquent inextricablement avec la symbolique de facture morale, avec le voyage dans le subconscient, avec le jeu fantastique.

Entre le premier chapitre (« Finale ») et le dernier (« L'ouverture ») — tableaux presque identiques de la même zone de frontière, au-delà de laquelle s'étend le monde mystérieux dont l'existence possible ne saura jamais être déterminée une fois pour toutes — le fil du récit se déroule en d'étranges méandres, avec des personnages et des événements funambulesques, avec des remémorations et des fragments de rêve. Les diverses identités du héros représentent la multiplication du personnage sur le plan spirituel — transferts de l'existence possible dans cette « chambre aux miroirs », signifiant elle-même un espace de réflexion de toutes les individualités et créant ainsi un monde infini en un espace fini. Toute l'atmosphère est d'un exotisme fascinant, parfaitement calqué sur l'état bizarre, inquiet, tendu des personnages (en dernière analyse, croyons-nous, autant d'incarnations d'idées, de concepts moraux et philosophiques: le bien et le mal, la vérité et l'erreur, le réel et l'irréel, etc.); c'est un état fiévreux, un état de continuelle recherche de la vérité à l'aide de la parole qui, une fois prononcée, crée une véritable magie des images qui jaillissent les unes des autres.

A remarquer également la construction musicale de l'œuvre, conçue comme une pièce symphonique à rebours, dont le « finale » sert en fait d'« ouverture ». C'est peut-être justement dans ce renversement bizarre que doit être cherchée la clef du roman: celle-ci souligne, dirait-on, la dialectique de tout processus, réel ou idéatique, dont la fin signifie en même temps un commencement.

Exploration kaléidoscopique de l'existence spirituelle, *la Chambre aux miroirs* est en même temps l'œuvre d'un styliste d'une remarquable expressivité. Ses mots créent parfois une réalité d'une grande saveur, lentement chargée de sensualité méridionale. D'autres fois, les mots répandent des lueurs froides, tranchantes.

A ce roman, à cette mosaïque faite de géométries bizarres dont l'éclat met souvent dans l'ombre les significations immédiates, on a reproché la prolixité et l'abondance métaphorique; mais comment, avec les unités de la logique formelle, mesurer la partie invisible de la lune, qui ne se laisse pas déchiffrer avec la lunette du vieil astronome?

NORA IUGA

Z. ORNEA: LE COURANT CULTUREL DE «CONTEMPORANUL»

ÉDITIONS MINERVA

Après les travaux plus anciens de Savin Bratu, Zoe Dumitrescu-Buşulenga, G. C. Nicolescu et Ion Vitner, consacrés au mouvement idéologique et culturel inauguré par la revue roumaine « Contemporanul » dans la seconde moitié du siècle dernier, voici une nouvelle recherche monographique qui traite du même thème. Connaissant particulièrement bien l'évolution de la pensée roumaine des deux siècles derniers, Z. Ornea est l'auteur d'études amples et exhaustives sur certaines de ses orientations tels le « poporanism », le « sămănătorism », le « junimism ». L'auteur n'est pas seulement un spécialiste érudit dans ce domaine, mais aussi un chercheur passionné et curieux du moindre détail concernant l'objet poursuivi, sûr de soi et toujours engagé — on pourrait même dire à corps perdu — dans les méandres captivants des évocations et des analyses auxquelles il nous invite.

La méthode employée par Z. Ornea pour ses monographies est bien établie une fois pour toutes: d'abord un exposé historique sur le courant littéraire et sa revue et, si nécessaire, sur les publications adhérentes; ensuite, l'examen de l'idéologie respective avec ses répercussions concrètes et ses applications pratiques, ce qui lui donne l'occasion de tracer un diagramme — le plus souvent palpitant — des avatars de la vie publique de l'époque. Enfin, sa recherche insiste sur les échos critiques et littéraires du courant d'idées respectif, avec les résultats qu'il a pu produire. Z. Ornea relate avec patience et trie avec beaucoup de discipline un matériel toujours abondant; il manifeste, en premier lieu, une grande attention pour l'aspect constructif de ses recherches et n'accorde que peu ou pas d'importance à l'abus d'investigations sur les menus faits, encore courant chez certains historiens littéraires. En conséquence, nous voici devant un esprit très sélectif, qui introduit l'ordre de ses propres interprétations dans les faits recherchés. On garde toutefois l'impression, la certitude même, que l'auteur se soumet au thème d'une manière strictement objective. C'est sans doute que dans les monographies de Z. Ornea l'image de l'objet présenté ne contredit pas, mais confirme au contraire les données fondamentales consacrées par les recherches antérieures. L'originalité de sa recherche vient de sa manière de les expliquer, argumenter, interpréter et enfin de les réunir dans la dialectique de l'histoire de la pensée et de la littérature. Z. Ornea ne propose pas de destructions, de rectifications paradoxales ou d'hypothèses éclatantes, mais faciles. Il est et il demeure un « scaphandrier » des nuances, parfois ignorées mais essentielles, et aussi un évocateur attentif de la vie littéraire, constructeur compétent de tout un monde d'explications et d'interprétations non seulement concrètes dans leur substance, mais en même temps vraisemblables et contrôlables au point de vue de l'histoire et des documents.

Ces qualités sont démontrées, de façon évidente, par son nouveau livre dont le thème principal est que le mouvement d'il y a un siècle n'a pas été, avant tout, d'ordre littéraire, mais culturel, ce qui concorde d'ailleurs avec les témoignages des protagonistes cités par l'auteur. Dans ce sens, le livre engage une polémique élégante avec la tendance excessive à attribuer au courant de « Contemporanul » des significations et des valeurs qu'il n'a pas eues et qu'il n'a même pas désirées expressément. L'aspiration de I. Nădejde, de Constantin Dobrogeanu-Gherea et des

autres rédacteurs de la revue (qui parut à Jassy en juillet 1881) était de proposer, d'argumenter et d'acclimater une nouvelle orientation dans l'ensemble de la pensée roumaine, conformément aux exigences et aux possibilités de l'époque. Le grand but à atteindre était d'imposer le matérialisme scientifique et, évidemment, le réalisme dans la littérature. « Contemporanul » et son groupement ont cultivé, graduellement, dans la nouvelle génération intellectuelle roumaine de la fin du siècle dernier, une autre vision et une autre mentalité, supérieures toutes les deux par leur orientation moderne.

En traçant l'histoire du courant littéraire, en rappelant les revues qui ont précédé « Contemporanul » et celles qui ont perpétué son exemple, Z. Ornea reconstitue l'atmosphère de l'époque et les avatars qui ont marqué sa destinée. Puis, il présente dans un style narratif personnel et entraînant, les péripéties et les luttes politiques du mouvement socialiste des dernières vingt années du siècle. Le second chapitre de l'ouvrage devient de la sorte un historique succinct de la formation et de l'affirmation du mouvement socialiste en Roumanie: en même temps, on fait connaître et on analyse les principales idées et confrontations idéologiques du temps. Plus loin, l'auteur indique la contribution de « Contemporanul » à la propagation des théories scientifiques matérialistes de l'époque — spécialement du darwinisme —, avec une distanciation salutaire quant à sa variante sociologique — et retrace toute la lutte contre l'ignorance et l'imposture qui se glissaient jusque dans les manuels didactiques et les cours universitaires de l'époque.

Par ses implications littéraires, le chapitre le plus substantiel est sans doute celui dans lequel Z. Ornea fait l'analyse des directions recommandées par « Contemporanul » pour le développement de la critique et de l'idéologie littéraires. Dans ce sens, et l'auteur le souligne, un mérite exceptionnel revient à Constantin Dobrogeanu-Gherea, qui demeure un précurseur de l'esthétique marxiste roumaine d'aujourd'hui, un fondateur de la critique moderne, analytique, scientifique, déterministe et rationaliste, un brillant exemple de souplesse dialectique et de refus du dogmatisme commode.

L'objectivité scientifique de la recherche résulte surtout des pages qui se rapportent à la contribution littéraire des écrivains de « Contemporanul » parmi lesquels, paradoxalement, un certain romantisme désuet était à l'honneur. Cela prouve la tolérance de la critique exercée par la revue et le fait significatif qu'une orientation d'idées n'engendre pas immédiatement et d'une manière obligatoire l'orientation correspondante de la création artistique. Mais le caractère mineur, sur le plan esthétique, des œuvres littéraires publiées par « Contemporanul » ne diminue pas, *ipso facto*, leur importance dans l'évolution de notre littérature, car leur humanisme vibrant a été une leçon qui devait porter ses fruits à une autre époque, supérieure par la maturité de sa vision artistique, illustrée par les œuvres représentatives de la littérature socialiste actuelle.

Avec *le Courant culturel de « Contemporanul »*, Z. Ornea n'ajoute pas seulement un livre à l'ample bibliographie déjà existante, mais il nous offre sans doute l'œuvre la plus pertinente et la plus exacte consacrée à ce thème généreux, tout en ajoutant ainsi à sa propre bibliographie une nouvelle réalisation témoignant de sa vocation et de sa compétence.

FLORIN MIHĂÏLESCU

AUREL CURTUI: *«HAMLET»* EN ROUMANIE

ÉDITIONS MINERVA

Il n'est guère aisé d'étudier la manière dont l'œuvre shakespearienne — *Hamlet* en particulier — a été accueillie par la culture roumaine. On sait combien, même pour la conscience critique anglaise, sans plus parler d'autres cultures, l'image que la postérité se fait de Shakespeare est sinueuse et contradictoire. Il semble que l'étude du chercheur roumain soit à même de mener à des conclusions importantes sur le plan de l'histoire de la culture, parmi lesquelles la plus générale et en même temps la plus significative, à notre sens, établit le fait que toute la création — ou presque — du grand Will a bénéficié chez nous d'un accueil large, d'une vaste diffusion et a connu un succès jamais démenti. La tradition shakespearienne roumaine s'est constituée au moyen d'une confrontation continuelle de la culture autochtone avec l'héritage laissé à l'humanité par le « divin Breton », comme l'appelait notre Mihaï Eminescu, confrontation dont le livre d'Aurel Curtui précise minutieusement les étapes. C'est en 1805, chez l'un des fondateurs de la culture roumaine moderne, Gheorghe Asachi, qu'il est fait de Shakespeare la première mention. Au début de ce siècle-là, il s'imposait particulièrement de mieux connaître la littérature mondiale. Shakespeare ne pouvait manquer de figurer sur la liste des écrivains de première grandeur, dont il s'agissait de traduire les œuvres et son nom allait désormais être de plus en plus souvent cité. On voit paraître des versions originales de ses pièces. Graduellement, les dimensions de l'univers du grand dramaturge se consolident dans notre conscience culturelle. La lecture et les commentaires critiques de son œuvre sont doublés de représentations théâtrales, dont certaines sont restées mémorables. Aurel Curtui fait valoir, arguments à l'appui, combien l'œuvre du poète anglais s'est intégrée dans la vie littéraire et artistique de chez nous. A mesure que la littérature roumaine acquiert sa maturité, les versions autochtones de Shakespeare s'améliorent. Présence permanente au répertoire des théâtres du pays, son œuvre bénéficie enfin, dans l'après-guerre, d'une édition intégrale en roumain, élaborée avec ferveur par des poètes marquants et de bons anglicistes, selon des critères scientifiques rigoureux. Un inestimable fait de culture.

Sur la toile de fond formé par le vaste tableau de la pénétration de Shakespeare dans l'aire de la culture roumaine, Aurel Curtui met en relief la destinée singulière de *Hamlet*. Il passe en revue les diverses versions effectuées, les unes par l'intermédiaire d'autres langues, les autres, directement. C'est ainsi que le premier *Hamlet* roumain a été réalisé (d'après une traduction allemande) par Ioan Barac, poète et érudit de Braşov, vers 1810, à une époque marquée par l'esprit des Lumières et caractérisée entre autres par une assimilation massive d'œuvres étrangères. L'exégète démontre que le choix même de cette œuvre était un acte visant à affirmer de nouvelles tendances spirituelles, à souligner, par exemple, la nécessité de l'esprit critique. De même que plusieurs de ses contemporains, Barac a l'intuition de la valeur formative des grandes œuvres dramatiques, qui, jouées sur la scène, contribueraient à élever l'esprit des spectateurs, enrichissant la langue et permettant une meilleure connaissance des valeurs de l'humanité.

A Barac (qui n'a pas vu sa traduction publiée) succède D.P. Economu (1855) dont la passion pour *Hamlet* atteint l'enthousiasme et qui considère qu'une traduction de la pièce, même par l'entremise d'une version française, peut donner une idée de ce que représente ce chef-d'œuvre pour la culture mondiale; à son tour Grigore Manolescu, un acteur qui a fait du prince danois le rôle de sa vie, donne

en 1881 une version en prose de la pièce, très réussie quant à l'efficacité scénique du dialogue. En sa qualité de traducteur, il a le souci permanent de se libérer des contraintes du texte français qui lui sert de modèle, au profit d'une plus grande fluidité d'expression.

Avec la huitième décennie du siècle dernier s'ouvre une étape nouvelle pour les traductions de *Hamlet* en roumain. Le phénomène a lieu dans un cadre spirituel qui vise à promouvoir de nouvelles modalités d'expression dans tous les domaines de l'art. Si nous possédons jusqu'ici quelque quinze versions d'après l'original, le mérite d'avoir été le premier à entreprendre cette tâche revient à Adolph Stern, traducteur habile et cultivé, qui publia la sienne en 1877. De substantielles modifications se produisaient, à l'époque, dans la façon de concevoir l'art dramatique. Ce qui s'imposait c'était une vision théâtrale plus nuancée, où l'expressivité jouait un plus grand rôle, et il faut dire que la scène roumaine s'est avérée très réceptive aux idées novatrices. A son tour le public acquiert une meilleure compréhension du phénomène théâtral. La critique, de son côté, a le mérite de contribuer à créer un climat dans lequel l'art de la mise en scène implique et suscite une longue et profonde méditation. Aussi Shakespeare est-il plus largement et mieux compris. La traduction réalisée par Stern vise à rendre le plus exactement possible l'atmosphère et le cadre propre à la tragédie, à l'aide d'un langage clair, quelque peu dépourvu d'éclat.

Au début de notre siècle correspondent de nouvelles versions: celles de Victor Anestin (1908), Vasile Demetrius (1913), Constantin Popescu-Azuga (1913), cette dernière demeurée à l'état de manuscrit. Autant de tentatives généreuses de transposer, en roumain, les sens poétiques de la pièce. En 1913, l'un des meilleurs poètes roumains du temps, Şt. O. Iosif, profond connaisseur de la création shakespearienne, traduit intégralement *Hamlet*, mais le manuscrit s'étant perdu, il ne nous reste que la version du monologue, d'une élégance et d'une précision remarquables. Dans l'entre-deux-guerres (1923), Dragoş Protopopescu publie une bonne adaptation de *Hamlet* qui se situe, selon ses intentions, « sur une ligne médiane, entre un Shakespeare poétique et un Shakespeare théâtral ».

Après la deuxième Grande Guerre, *Hamlet* connaît rien moins que cinq nouvelles versions, chacune d'elles apportant un surplus d'érudition et d'authenticité, de méticulosité et d'exigence devant les multiples interprétations possibles du texte. Le *Hamlet* que restitue Maria Banuş, en 1948, se fait remarquer par la fraîcheur de son langage poétique. En 1962, Ştefan Runcu en donne une version qui se distingue par la fidélité métrique envers l'original. Une autre traduction de valeur est celle qu'en offrent, en 1964, deux prestigieux anglicistes: Leon Levițchi et Dan Duțescu, qui lui appliquent de fermes principes stylistiques. Enfin, absolument exemplaires s'avèrent le *Hamlet* de Vladimir Streïnu (1965), poète et critique d'une grande finesse en même temps qu'excellent styliste, et celui de Ion Vinea (1971), poète marquant et d'une haute culture. Ces deux variantes sont le fruit d'un alliage supérieur entre l'admiration vouée au grand dramaturge anglais et la fidélité à son credo esthétique et à son œuvre immortelle. La version de Streïnu est sans précédent dans la culture roumaine; la langue en est expressive, le vers d'une densité réelle et l'on y sent le souci constant de déchiffrer le tumulte intérieur du héros et la profonde poésie de l'œuvre. Fantaisie lyrique et rigueur caractérisent la traduction de Vinea, dont la langue se plie avec souplesse aux exigences du texte original.

L'intérêt porté depuis plus d'un siècle et demi à la tragédie shakespearienne atteste le souci, combien fertile, de connaître et d'assimiler un univers artistique hors pair. La culture roumaine montre donc sa vitalité non seulement par sa création authentique, mais aussi par la manière originale et féconde dont elle sait assimiler les valeurs éternelles de la littérature universelle.

VAL ULMEANU

LA LYRIQUE D'ARGHEZI DANS UNE NOUVELLE VERSION FRANÇAISE*)

La condition — fondamentale — de la réussite d'un acte de traduction de poésie, est trop connue pour qu'il soit nécessaire de la rappeler ici. Comme il est question toutefois de l'un des poètes de langue roumaine les plus difficilement traduisibles — Tudor Arghezi — il me paraît indispensable de souligner que cet acte requiert la connaissance parfaite des deux langues, doublée du don de devenir poète *ad hoc;* si, de surcroît, le traducteur est lui-même né poète, il s'agit du don et la grâce de s'abstenir de toute immixtion «personnelle» dans l'individualité stylistique du confrère qu'il traduit. Ce n'est pas là un aspect négligeable et c'est ce qu'a démontré, entre autres, Salvatore Quasimodo, lequel — transférant une bonne partie de la lyrique arghézienne dans la langue de Dante et de Carducci — a opéré, avec les meilleures intentions du monde, une brillante «quasimodisation» d'Arghezi en italien; autrement dit, il a imprégné sa traduction de sa propre personnalité poétique et, de ce fait, il a signé une . . . trahison, qui, pour supérieure qu'elle soit, n'en mérite pas moins ce nom. Sur un autre mode, et en envisageant le problème sous un angle tout différent, celui de la connaissance parfaite de la langue de départ, Luc-André Marcel n'a pas réussi à convaincre totalement le lecteur français de l'extraordinaire originalité du grand poète roumain, tout d'abord parce qu'il ne pouvait pénétrer les arcanes du langage arghézien, ces mystères de la langue roumaine auxquels l'auteur de *Fleurs de moisissure* savait conférer à tout moment un surplus de vibration et de secrets. Fondés sur ces équivalences labiles, certains critiques actuels se sont montrés de plus en plus méfiants devant la possibilité d'obtenir des versions exemplaires dans les langues de grande circulation — versions qui mènent à une véritable connaissance, à une véritable diffusion des plus grandes voix des lettres roumaines, celles de la Poésie tout particulièrement. On a révoqué en doute tant les traductions faites à l'étranger que celles de l'intérieur, c'est-à-dire exécutées en Roumanie, dans le but d'amorcer l'intérêt des maisons d'édition de dehors.

Nous avons devant nous une traduction élaborée «à l'intérieur» et due à une traductrice de poésie, non à un poète par excellence; il nous faudra donc nous prononcer sur l'un des deux types de «trahison» énoncés plus haut ou — pourquoi pas — sur aucun des deux, si c'est le cas. *Sine ira et studio,* nous allons procéder, dans les lignes qui suivent, à une analyse de confrontation.

La première circonstance — exceptionnelle — qui s'offre, au fond, pour la défense de tout traducteur de Tudor Arghezi, c'est que le poète a utilisé les mots employés dans sa création d'une manière si fortement personnelle, que l'on pourrait dire qu'il a institué une nouvelle *archie* du langage dans la poésie roumaine. Archaïsmes et régionalismes rares, auxquels se joignent des néologismes d'une grande expressivité, se donnent la main pour soutenir l'architecture, la noblesse de l'édifice lyrique. La conséquence en est évidente: il n'est pas facile du tout de présenter en français ce qui dès le début s'avère extrêmement roumain. Un exemple: *Nu știu ce-mi vine: / Aș mînca din fitecine / Și mi-aș pune mintea și cu tine, / Ca un porc. / Mă arde, mă frămînt, mă întorc.*

La traductrice, Edmée Gregorian, fait des efforts surhumains pour rendre cette première strophe d'une très arghézienne

---

* Tudor Arghezi, *Poèmes/Poeme*, Traduction par Edmée Gregorian. Préface par Ion Dodu Bălan. Editions Minerva, Bucarest, 1977

poésie en un français qui la trahisse le moins possible, si l'on peut s'exprimer ainsi: « Qu'est-ce qui me prend? / J'ai envie de mordre les gens. / Je serais capable de m'en prendre même à toi. / Comme un scélérat. / Ça me brûle, me tourmente, me remue ». Ce n'est pas par hasard que j'ai choisi la poésie *Streche (l'Œstre)* pour illustrer brièvement les difficultés — quasi insurmontables — qui se dressent devant tout traducteur de la poésie arghézienne. Tout d'abord, le second vers, *aș mînca din fitecine* incorpore un pronom indéfini tout « arghézien » *(fitecine):* nous disons arghézien, bien qu'il soit d'essence régionaliste populaire, étant donné que seul Arghezi a pu se permettre de l'englober dans la poésie, dans la poésie moderne. A la différence de son synonyme littéraire apparent *fiecare* ou *fiecine*, le pronom *fitecine* introduit, dans le contexte particulièrement, une nuance d'ironie, je dirais d'ironie corrosive. Plus loin, la locution de facture populaire elle aussi *mi-aș pune mintea (și) cu tine* est tellement roumaine que son équivalent en français (« Je serais capable de m'en prendre même à toi ») est trop gravement littéraire, trop académique par rapport à la nervosité fruste, volontairement brutale, de l'original. Sans plus parler du fait que la révélation que produit la menace ouvertement barbare de la comparaison *ca un porc* est non seulement suggestive, mais aussi très exacte dans le contexte respectif, appelé à évoquer l'atmosphère de terreur de ce qui s'appelle *strechea* (l'Œstre, véritable malédiction mythique qui fait que celui sur lequel elle tombe est précipité de l'échelon de l'humanité à celui de l'animalité). C'est justement parce qu'il s'agit de ce transfert, provoqué par la croyance populaire aux pouvoirs concrets de l'imprécation et qu'il s'agit d'une chute hors du règne humain, qu'Arghezi a écrit, sans ambages, les mots *ca un porc*, jetant ainsi, au moyen d'une simple comparaison, un pont entre mythe et réalité. Or, en français, la métaphrase de la comparaison (« comme un scélérat ») annule l'infusion du mythe, en privant de sens la virulence de l'imaginaire. Tel est donc le piège auquel peut se laisser prendre tout traducteur de la poésie arghézienne — surtout lorsqu'il en arrive au cycle de *Fleurs de moisissure* dont fait partie *l'Œstre* — mais, attention ! c'est là une embûche générale, propre à décourager tout traducteur, pour expérimenté qu'il soit, même s'il est lui-même poète. Sans une ombre de malice comparatiste, j'ai choisi exprès l'un des textes les plus difficiles, qui plaide *ipso facto* contre toute possibilité de traduire le vers arghézien. Ce qui, évident en tant que prémisse, devient faux en tant que vérité finie. Parce que l'on ne saurait juger de vérité fragmentaire. Et parce que, à la fin des fins, la poésie d'Arghezi, prise dans son ensemble, n'offre pas que des pièges et des embûches . . .

La meilleure preuve qu'Edmée Gregorian n'a pas eu peur et ne s'est pas arrêtée en route, c'est qu'elle s'est attaquée, en vue de trouver des équivalents français, à un florilège suffisamment représentatif de la quasi-totalité des étapes lyriques d'Arghezi, ce qui fait que, grâce à la version proposée par la traductrice, le lecteur français, jugeant maintenant par comparaison, peut reconstituer quelque chose du génie poétique et linguistique du grand poète roumain. Citons une strophe du poème *Archéologie: Un mùrmur neîntrerupt de epitafe / Cari mai străine, care mai sonore. / Prin aer, timpu-i despărțit de ore, / Ca de mireasma lor niște garoafe* et écoutons maintenant son rythme et son idée en français: « Un murmure continu d'épitaphes rangées, / Plus étrangères ou plus sonores au cœur, / Dans l'air le temps est séparé des heures, / Ainsi que le parfum l'est des œillets ». *Archéologie* avec ses multiples rejets, la manière originale et difficile dont les mots y sont rangés, ne se plie guère à la traduction. Pour des raisons similaires, la traduction de poèmes comme *Duhovnicească* (A confesse) ou *De-a v-ați ascuns* (A cache-cache) n'est guère aisée. *Puii mei, bobocii mei, copiii mei ! / Așa e jocul. / Il joci în doi, în trei. /*

Il joci în cîte cîți vrei / Arde-l-ar focul! Voici, par exemple, l'heureuse tournure qu'Edmée Gregorian adopte pour la dernière strophe de *Cache-Cache:* « Mes chéris, mes petits, mes enfants ! / C'est un jeu vil. / On le joue à deux, à trois ou à plusieurs. / On le joue ici comme ailleurs. / Maudit soit-il ! » Ce n'est pas dans ce cas seulement que la traductrice s'est montrée inspirée, mais aussi dans le cycle cité plus haut comme un véritable casse-tête pour une version étrangère. *Fleurs de moisissure* contient certains poèmes dont la tenue est loin d'être une trahison. Je songe, par exemple, aux deux célèbres poèmes d'érotique mythologique, dus à la plume maîtresse de Tudor Arghezi: *Tinca* et *Rada.* A côté de l'ineffable musique du vers, nous avons, dans la version française de ce dernier poème — pour nous limiter à ce seul exemple — l'image des structures fraîches du paysage, paysage vibrant de puissance, étincelant de la virilité des gestes qui pourfendent l'air: « Dis-lui de ne plus faire quand elle danse / Des saules, nénuphars et ondes en cadence, / Des volées, des jardins et inconostases. / Je suis malade de fragrances. / Je suis malade, mère, de ses chants. / Fais-la venir, qu'elle danse couchée en gémissant ! »

Si l'on veut vérifier la résistance d'une traduction poétique, il est bon de lire le poème sans le juxtaposer à l'original. J'avoue que *Rada,* plus que *Tinca* peut être goûté en tant que poème indépendant de langue français. (Il nous reste à penser ensuite à quel auteur nous pourrions l'attribuer, et, le cas échéant, à savoir si cet auteur dispose dans les lettres françaises de la position singulière qui est celle de Tudor Arghezi sur la carte de la littérature roumaine.) Il va de soi, qu'en termes exacts, à plus forte raison s'il est question de poésie, toute traduction est, comme dans les mathématiques, une convention. Celle-ci étant admise, il nous faut constater dans quelle mesure cette convention, lorsqu'elle passe de l'axiomatique à la vie concrète, résiste à la vérification pratique.

C'est animé de pareilles pensées que j'ai lu la version d'Edmée Gregorian, la meilleure en tous cas de celles que nous possédons jusqu'ici en français. Un travail qui, comme le fait pertinemment observer le préfacier de l'édition, Ion Dodu Bălan, sous des vêtements étrangers, restitue un univers profondément roumain, égal à un nouvel « espace psychique », distinctement arghézien, comme on le dit depuis 1927 déjà, au sujet du créateur de ce cosmos poétique, de cette esthétique supérieure. Si roumain et, pourtant, si universel . . .

CONSTANTIN CRIŞAN

ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS

● La revue bien-connue « Al-Aqlam » qui paraît à Bagdad (Iraq) a publié sur douze pages un choix de poèmes roumaines contemporains, dans la traduction du poète égyptien Nabil Qasem. C'est, pour les gens épris de poésie des pays arabes, l'occasion de prendre contact avec la création de Ion Pillat, Alexandru Philippide, Saşa Pană, Radu Boureanu, Leonid Dimov, Alexandru Andriţoiu, Nina Cassian, Nicolae Labiş, Geo Dumitrescu, Adrian Păunescu, Ion Gheorghe.

● *Pommes rouges* (dans la mise en scène de Al. Tatos) s'est vu décerner le IIe prix au IVe Forum international du film qui s'est tenu à Lublin, en Pologne.

● Un volume de vers de Nichita Stănescu: *Rien n'est pas autre chose* est paru à Riga, aux Éditions Liesma, sous le titre *Nekas nav cits.* La traduction lettone est due à Leonas Briedis, qui signe aussi la préface. Le sommaire de la plaquette, qui comprend cinquante-huit poèmes ainsi que quelques fragments des 11 *élégies,* à été réalisé par Lila Dolgoşeva.

● Parmi les lauréats des prix « Gottfried von Herder », décernés à Vienne à des personnalités de la science, des arts et des lettres d'Europe de l'Est et du Sud-Est, pour leur activité en vue de promouvoir les relations culturelles entre les peuples de notre continent, figure cette année-ci l'écrivain roumain Eugen Barbu, membre correspondant de l'Académie.

● De M. Kogălniceanu, au siècle dernier, à Francisc Păcurariu, Adrian Marino et Darie Novăceanu de nos jours, les Roumains ont aimé voyager en Espagne et en Amérique de Sud; une importante étude leur a été consacrée l'année dernière, sous la signature de l'hispanisante roumaine Domnița Dumitrescu, dans la revue madrilène « Cuadernos Hispano-americanos ».

● Les Éditions « Europa » de Budapest ont publié, dans la traduction de Kolozsvári Papp László, le roman *le Monde en deux jours* du prosateur roumain George Bălăiță.

Pour s'abonner à la

REVUE ROUMAINE

prière de s'adresser à

ILEXIM

Departamentul Export-Import Presă,

B. P. 136-37, Telex: 11226, București — România,

Str. 13 Decembrie Nr. 3

ou aux firmes suivantes:

ALBANIE	Drejtorija Quendrore e Përhapjes dhe Propagandimit të Librit, Rruga Konferenca e Pezës, Tiranë
R.D. ALLEMANDE	Buchexport, Leninstr. 16. Leipzig 701
R.F. D'ALLEMAGNE	Kubon & Sagner — P.O.B. 68, München 34
	W.E. Saarbach, P.O.B. 101 610 — 5 Köln 1, Follerstrasse 2
ARGENTINE	Libreria Hachette S.A. Rivadavia 789/45 (R.G.) — Buenos Aires
AUSTRALIE	Current Book Distributors PTY Ltd, 425 Pitt. St. Sydney N.S.W. 2000
AUTRICHE	Globus Zeitung — Druck- und Verlagsanstalt, G.m.b.H. 1200, Höchstädtplatz 3, Wien
BELGIQUE	Du Monde Entier, rue Du Midi 162, Bruxelles, 1000
	Agence et Messagerie de la Presse 1070, rue de la Petite Ile, B 170, Bruxelles 7
BULGARIE	Hemus-Boul. Russky, 6 Sofia
CANADA	Davies Book Company Ltd. 2220 Beaconsfield Ave, Montréal 261, Québec
	McGill University, Law Library, Chancellor Day Hall, 3644 Peel Street, Montréal 112
R.P. de CHINE	China National Publications Import Corporation — P.O.B. 88 Peking
R.P.D. DE CORÉE	Chulphanmul — Pyongyang
CUBA	Instituto Cubano del Libro Calle O'Reylly nr. 407, La Habana
DANEMARK	Ejnar Munkasgaard, Norregade 6 — Kopenhagen K
ESPAGNE	Libreria Herder, Calle de Balmes 26 — Barcelona 7
ÉTATS-UNIS	Fam. Book Service, 69 Fifth Avenue Suite 8 F, New York 10003, N.Y.
	EBSCO — Subscription Service, P.O.B. 1943, Birmingham, Alabama 35201
	Stechert Macmillan Inc., 7250 Westfield Ave., Pennsauken, N.Y. 08.110
	Morgan Guaranty Trust Company of New York, 23 Wall Steret, New York N.Y. 10015
	Read More Publications Inc., 140 Cedar Street, New York, N.Y. 10.006
	Maxwell International Subscription Agency-Fairview Park, Elmsford, New York N.Y. 10 523
	F.W. Faxon Company, Inc. 15 Southwest Park Westwood, Mass 020090
	Walter Johnson — Inc. 355 Chestnut Street Norwood, N.Y. 07648
FINLANDE	Akateeminen Kirjakauppa — P.O.B. 128 — S.F. 00101 — Helsinki 10
FRANCE	Hachette — 58, rue Jean Bleuzen F. 92 170 — Vanves
	Dawson — France S.A. Service Librairie, B.P. 40 — 91,121 — Palaiseau
	Office — Lib., 48 Rue Gay-Lussac, 75 Paris 5e.
GRÈCE	Atom, Karagheorghi Servivas 7 — Athènes
	Institute for Balkan Studies, Vas Sophian 4, Thessaloniki
HONGRIE	Kultura, P.O.B. 149 — Budapest 62
ISRAËL	Haiflepac Ltd., 11, Arlosorov Street — Haifa, P.O.B. 1794
	Lepac, 15 Rambam Street, P.O.B. 1136 Tel Aviv
ITALIE	Messaggerie Internazionali, Via Gonzaga 4, 20123, Milano
	Libreria Commissionaria Sansoni, Via Lamarmora 45, Firenze
JAPON	Maruzen Co Ltd. 3—10 Nihonbashi 2-Chome, Chuo-Ko, Tokyo 103, P.O.B. 50.50
	Nauka Ltd., 230 —19 Minami — Ikebukuro, Toshima, Tokyo, 171
	Pacific Book, Inc., Morikawa Bldg. 7—4 Iidabashi, 1 — Chome, Chiyoda — Ku Tokyo, 102
MONGOLIE	Mongolgosknigotorg, Ulan Bator
NORVÈGE	Norsk Bokimport, P.O.B. 3267 — Oslo
	Tidesskrift Sentralen Tenum Cammermeyer Karl Johangt. 41—43 Oslo 1
PAYS-BAS	Swets & Zeitlinger, Keizergracht 487, Amsterdam
	Martinus Nijhoff Publisher & Bookseller, Lange Voorhout 11, P.O.B. 269 Haag 2076
	Meulenhoff, Beulingstraat 2—4, Amsterdam, P.O.B. 197
POLOGNE	Ars Polona-Ruch Warszawa, Krakowskie Przedmiescie 7
PORTUGAL	Libreria Buchholz, Lisboa — Rua Duque de Palmela 4, Av. da Liberdade
ROYAUME-UNI	Collet's Holding Ltd. Denington Estate, Wellingborough Northants NN8 2QT
	Hachette Gotch Limited, Gotch House, 30 St. Bride Street, London EC4 A4 D
	WM. Dawson & Sons Ltd., Cannon House, Folkestone, Kent CT 19 See
	Central Books Ltd. 37, Grays Inn Road — London, WC1
SUÈDE	C.E. Fritze, Fredgatan 2—10327 Stockholm 16
	Lindsteds, Kloster Gatan 8, S 222 22 Lund
	Ronnels Antiquariat AB Birger Jarbogatan 31 114, 29-Stockholm
SUISSE	Pinkus & Cie, Frischaugasse 7—8001 Zürich
	Schweizer Buchzentrum, 4600 Olten, Amsthausquai 23
TCHÉCOSLOVAQUIE	Artia, Ve Smerckach 30 — Praha 1
	Slovart, Gottwaldovo nam 48.80.000 Bratislava
UNION SOVIÉTIQUE	Mejdunarodnaia Kniga, Moskwa G 200
R.S. DU VIETNAM	So Haut Nhap Sach Boa Hai Ba — Trung 32- Hanoi
	Xunhasaba, Hai Ba — Trung 32- Hanoi
YOUGOSLAVIE	Yougoslavenska Knija, P.O.B. 36 Beograd
	Prosveta Export-Import Co., Terazije 16, Beograd, P.O.B. 555
	Forum — Novisad, 1 v Misica, P.O.B. 206

43.434

DANS LE PROCHAIN NUMÉRO

Poèmes

par ION CARAION ET ANA BLANDIANA

Théâtre

« LA SOURCE » par MARIN SORESCU

Etudes et commentaires

NICOLAE TERTULIAN	Critique et valeur
ION DODU BĂLAN	Tradition et innovation dans la littérature roumaine contemporaine
CONSTANTIN CIOPRAGA	Perspectives de la prose historique
RĂZVAN THEODORESCU	Les témoignages des monuments d'art

Contacts

ION ŞEULEANU	Ballades populaires roumaines en version anglaise
VLADIMIR UDRESCU	Sous le signe du dynamisme

La vie des arts

MIRCEA ŢOCA	La diversité de la constance
TRAIAN ŞELMARU	Jeunes metteurs en scène au travail
VASILE TOMESCU	In memoriam Dimitrie Cuclin